



საქართველოს საგარეო საზღვარების დაცვა



საგარეო საზღვარების დაცვა 11.90



ნომერშია:

შესიკა

პაატა შანშიაშვილი — ქართული მიწის კუმანტარული კოტეჯი	27
ალექსანდრე ჩხიძე — ჩვენი ბუბინები	50
ქართული მუსიკალური კულტურა საარქივო დოკუმენტების შუაშუა	2
დალი ლოლუა — საფორტაპიანო-საგამსრულებლო ხელოვნება, როგორც შემოქ- მედებითი პროცესი	41
სოლომონ ლეკიშვილი — ქართული ერის პატიოსანი და მოპირნახული მებრძოლი . . .	101
ელენე უარანგოზიშვილი — სერბი პროკოფიევის შემოქმედების ბენეფისის საკითხისათვის 12]	
ირაკლი ბერიძე — ჩარკოვის სახელოვის მუსიკოს-შემსრულებელთა IX სავიზა- შორისო კონცერტი	135

მხატვრობა

„ქანდაკება გრავალბუნოვილებიანი ხელოვნება“ (შეხვედრა ბორის ციხაძესთან)	13
ნათელა ალადაშვილი — ბანკითხვის დღის ადრეული გამოსახულებანი ქართულ ხე- ლოვნებაში	18
ემირ ბურჯანაძის ნაშრომებზე გამოცენა	36
ამირან კახიძე — ტირაკობი ფიგურირიდან	37
ნატო ლონდარიძე — მხატვრის სამუშაო	46
დავით ჩიხლაძე — თამაში ორი ბურთით, რომლებიც ერთია	79

კინო

თეო ხატიაშვილი — ელდარ შენგელაიას ფილმების სახვითი გადაწყვეტა	61
ჯიენ ფონდა	144

თეატრი

სიუზან ხონტაგი — დუმილის ესთეტიკა	88
ჭორჭორელი — ლირი, ტოლსტოი და მასხარა	107
გურამ ბათიაშვილი — დარბევა (პიესა)	154

გარეკანის პირველ მესამე, მეოთხე გვერდებზე ე. ბურჯანაძე — „შიქლვა
 ილია ქუეჭუაძეს“, „მერაბ კოსტავას ზაფლავის ქეგლის ესკიზი“, „ქართული
 საშედიციო ქვარი“.

მთავარი რედაქტორი ნოდარ ბურბანიაძე
 სარედაქციო კოლეგია: ჯურა აბაშიძე (პასუხისმგებელი მდივანი), აკაკი
 ბაქრაძე, ვახტანგ ბერიძე, ნოდარ ბაბუნია, ლილი გვარამაძე, ვასილ
 კიკნაძე, ნოდარ მგალობლიშვილი, ჯურაბ ნიშანაძე, ნათელა ურუშაძე,
 რევაზ ჩხიძე, ანტონ წულუკიძე, ნიკო ვაჟაძე, ნოდარ ჯანაბრიძე.

ქართული მუსიკალური კულტურა სააკადემო რეკონსტრუქციის შუქზე

საქართველოს სახელმწიფო ისტორიული არქივის დამოუკიდებელი საქართველოს ფონდში (ფა 1888, ან. 1, ეშ. ერთ. 10007), ფრიად საინტერესო მასალებს მივაკვლიეთ. დღემდე გაბატონებული აზრის თანახმად, თავისუფალი საქართველოს პერიოდში ხელოვნება და კულტურა თითქოსდა გაპარტახდა მთავრობის უპურადღებობის გამო. ასეთი აზრის შემუშავება იმისთვის იყო საჭირო, რომ უარყოფით ფონზე, მკვეთრად წარმოჩენილიყო საბჭოთა ხელისუფლების ზრუნვა საბჭოური ხელოვნების ასაუკავებლად. მაგრამ ისტორიული დოკუმენტები შესაძლებლობას გვაძლევს ეს საკითხი ობიექტურად შევისწავლოთ.

თავისუფალი საქართველოს პარლამენტის ხელოვნების კომისია ყოველნაირად ცდილობდა ხელოვნების განვითარებისათვის ხელსაყრელი პირობები შეექმნა. მართალია მთავრობის ფინანსური მდგომარეობა მოკრძალებული იყო, მაგრამ შესაძლებლობების ფარგლებში ყველაფერი კეთდებოდა. ამ მიზნით მიზანშეწონილად მიგვაჩნია არსებული ძირითადი დოკუმენტაცია გამოვსავსებულთ და ისტორიული სამართლიანობა აღვადგინოთ.

ამჟერად მკითხველებს ვთავაზობთ კოტე ფოცხვერაშვილისა და ზაქარია ფაღიაშვილის მიერ შედგენილ დოკუმენტებს. ეს ფრიად საინტერესო მასალა უთუოდ გაამდიდრებს ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიას.

ბუბაზ მებრეღიძე.

**სამხედრო, შინაგან საქმეთა და
განათლების მინისტრის!**

დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიამ დაადგინა 23 მაისის დღესასწაულზე საჭაროდ შესრულებულ იყოს „დიდება“ მუსიკა კ. ფოცხვერაშვილისა, როგორც ქართველი ერის და მისი მთავრობის მიერ ფაქტიურად ცნობილი ქართული ეროვნული ჰიმნი.

რათა დღესასწაულს უფრო საზეიმო ხასიათი მიეცეს გთხოვთ, თუ მთავრობას განზრახვა აქვს ეროვნული ჰიმნი თავის მხრითაც ოფიციალურად დაადასტუროს, ეს დადასტურება შეუფარდოთ ზემოდასახელებულ დღესასწაულის თარიღს.

ამასთანავე გიღგენთ მოხსენებას

ქართული ეროვნული ჰიმნის შესახებ.

სამხედრო მუსიკისა და გალობის
ინსტრუქტორი.

კ. ფოცხვერაშვილი,
თბილისი 1919 წლის 21 აპრილი.

**ქართული ეროვნული ჰიმნი
(„დიდება“ მუსიკა კ. ფოცხვერა-
შვილისა)**

როგორც ყოველ დამოუკიდებელ სახელმწიფოს, ისე საქართველოსაც ესაჭიროება მთავრობის მიერ ოფიციალურად ცნობილი ქართული ეროვნული ჰიმნი.

ეროვნული ჰიმნი გამოხატულებაა სამუსიკო ერთ, მთელი ერის, ანუ სა-

ხელმწიფოს ზოგადკაცობრიული მისწრაფებისა მოკლედ და მკაფიოდ.

საუკეთესო ეროვნული ჰიმნების ისტორია მოწმობს, რომ ამგვარ საგალობელს საფუძველს უყრის თვით ხალხის მასა, შემდეგ ამ ჩანასახს შესაფერ ფორმაში აყალიბებს ხალხისავე შვილი-მუსიკოსი და ასე ამგვარად ჩნდება ეროვნული ჰიმნი (მაგალითად ფრანგული „მარსელიეზა“).

ეს არის სალი და ბუნებრივი გზა ჰიმნის წარმოშობისა, თუმცა ზოგიერთ შემთხვევაში, როდესაც თვითონ ხალხს ნაკლებ ანგარიშს უწყევენ, ჰიმნები დაწერილან მეფეების ბრძანებითაც (მაგ. რუსული ჰიმნი „ბოჟე ცარია ხრანი“).

ყველაზე უვარგის წესად ითვლება ჰიმნისათვის კონკურსის¹ გამოცხადება ან მზა მუსიკისა და სიტყვების რომელიმე ერთის მიერ არჩევა (ამ სახით შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი ჰიმნი არ დაწერილა).

ქართულ ხალხს უკვე აქვს არა მეფეების ბრძანებით დაწერილი, არა კონკურსის საშუალებით მოგონებული, არამედ სალი და ბუნებრივი, თავისუფალი შემოქმედებით წარმოშობილი ჰიმნი, რომლის მოკლე ისტორია შემდეგია: ქართულ განმათავისუფლებელ მოძრაობას თავიდანვე ჰქონდა თავისი სამუსიკო ამოძახილები, რომლებიც ძალზე ახმაურდნენ 1905 წლიდან, შემდეგ ოდნავ მიუჭრდნენ, ხოლო ამ დიდა რევოლუციის დროს, მთელ არემარეს მოედვენ ძმობა-ერთობის, სიყვარულის და თავისუფლების მღალადებლად. მაშინ, როდესაც ხალხის ცრუ მეგობრები თავიანთ სალონ-კაბინეტებიდან საჰიმნო ლექსის კონკურსს აცხადებდ-

ნენ, საქართველოს პირველ ეროვნულ ყრილობაზე, უკვე ქალაღზე დიწერა ქართველი ხალხის საჰიმნო ამოძახილებიდან შეზავებული ქართული ეროვნული ჰიმნის მუსიკა, შესაფერი სიტყვიერი თარგმანით.

უკვე იშვა ქართული ეროვნული საგალობელი!

ამიერკავკასიის ფედერაციულ რესპუბლიკის გამოცხადების დღეს, ეს ჰიმნი შესრულებული იქმნა მრავალრიცხოვან ხალხის წინაშე და იმთავითვე იგი დამსწრე მასამ ისე მიიღო, როგორც თავის გულის სიღრმიდან აღმონახეთქი აღფრთოვანებული საგალობელი.

ჰიმნი ყველას ძლიერ მოეწონა და სწრაფადაც იწყო გავრცელება.

ამავე ჰიმნით მიეგება ჩვენი ერი საქართველოს განთავისუფლებას. იგი დიდი ზეიმით შესრულებულ იქმნა საქართველოს დამოუკიდებელ სახელმწიფოს აღიარების დღეს ქ. თფილისში 1918 წლის 26 მაისს.

ერთი თვის შემდეგ, 1918 წლის 26 ივნისს, თვით ცხოვრების პირობების განვითარებით, ჩვენმა მთავრობამ დასახელებული საგალობელი ფაქტიურად ქართულ ეროვნულ ჰიმნად იცნო, როდესაც იგი მთავრობის ბრძანებით შესრულებულ იქმნა შვიდ სახელმწიფოთა წარმომადგენლების წინაშე, სხვა ერთა ჰიმნის თანასწორ.

ამგვარად ქართული ეროვნული ჰიმნი „დიდება“, რომელიც ამ დრომდისაც ხალხის მიერ მიღებული იყო, მთავრობის მიერაც ცნობილი შეიქმნა და კიდევ უფრო გავრცელდა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთაც.

ამის შემდეგ, ყოველ კერძო თუ ოფიციალურ შემთხვევაში, ჩვენი ხალხი და მთავრობა ამავე ჰიმნით ხედებოდა ევროპის სხვადასხვა წარმომადგენლებს.

სახალხო გვარდიის დღეს, საქართ-

¹ ჩვენში სამი საჰიმნო კონკურსი იყო გამოცხადებული, მაგრამ მათზე წარმოდგენილი საგალობლები არცერთი ჰიმნად არ იქმნა ცნობილი.



ველოს ნახევარ წლისთავზე, საქართველოს დამფუძნებელი კრების გახსნაზე, ყოველ ამ შემთხვევაში, ასევე ჰიმნი იქმნა შესრულებული მთავრობისავე ბრძანებით (სადღესასწაულო პარადებზე, და თვით პარლამენტშიაც).

ჩვენში მყოფმა უცხოელებმა, სხვათა შორის გერმანელებმა და ინგლისელებმა, ეს ჰიმნი თავიანთ სახელმწიფოებში გადაგზავნეს, ხოლო ჩვენმა დელეგატებმა იგი საზავო კონფერენციაზედაც კი წაიღეს.

რა ღირსებისაა ქართული ეროვნული ჰიმნი?

სანამ ამ საკითხზე პასუხს ვიტყვოდეთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ორიოდე სიტყვა ვსთქვათ იმაზე, თუ რა მოეთხოვება რიგიან ეროვნულ ჰიმნს. როგორც ზევით ვსთქვით და როგორც ჰიმნების ავკარგიანობის ლიტერატურა გვეტყვის, ეროვნული ჰიმნი უნდა იყოს შესაფერი გამოხატულება სამუსიკო ენით ერის ანუ სახელმწიფოს, ზოგადკაცობრიული მისწრაფებებისა— მოკლედ და მკაფიოდ. რითმი, მელოდია და პარმონია, სავსებით უნდა შეესაბამებოდეს ხალხურ ეროვნულ სიმეტრიას, სიტყვები, ასე ვსთქვათ, მხოლოდ თარგმანი უნდა იყოს ჰიმნის მუსიკისა, ხოლო ჰიმნი უმთავრესად თავისი მუსიკით უნდა მეტყველებდეს.

ჰიმნის რითმი, მელოდია და პარმონია ისე ბუნებრივად, მარტივად და მკაფიოდ უნდა იყოს ჩამოყალიბებული, რომ კიდევაც ვინმემ შეეცადოს მათ სხვაგვარ შეწყობას, ყველა ცდას უკვე დაწერილმა კომპინაციამ თავისთავად აჯობოს (წინააღმდეგ შემთხვევაში ჰიმნი ხალხში გავრცელების დროს ათასგვარად გადასხვაფერდება და მას ბევრი უმგვანო მოძახილები გაუჩნდება, როგორც ეს დაემართა რუსულ ჰიმნს, იქ სადაც მას ორიგინალში სიბემოლზე ბეკარი უზის, ფრანგული მარსელიეზა კი ჩვენმა ხალხმა ისე დაამახინჯა, რომ სერიოზული საგალობელის მაგიერ მას რაღაც „აიდა ოდელას“ კარიკატურული სახე მიეცა).

ეროვნულ ჰიმნს უნდა ჰქონდეს სა-

ლი პლასტიკა და უმთავრესად სამუსიკო ექსპრესია. ურომლისოდან იღებს უბრალო სიმღერის სახეს. ჰიმნის კილო არ უნდა იყოს პროვინციალური მიმოხერისა, არამედ მისი სამუსიკო შემადგენლობა და საზოგადო წყობილება, უნდა გამოხატავდეს ეროვნულ მუსიკის დამახასიათებელ თვისებებს, პარმონიის მხრით ჰიმნი არ უნდა იყოს აქრელებული ქრომატიული ნიშნებით და ძნელი მოდულიაციით.

ხმები ისე უნდა იყოს დაწყობილი, რომ ჰიმნის მღერა შეიძლებოდეს როგორც, რასაკვირველია, დიდი გუნდით, ისე რამდენიმე მომღერლითაც. ჰიმნს ამისათვის ახალი ხმათაშეწყობა არ უნდა სჭირდებოდეს და მან ასეთი ასრულებით არსებითაც არაფერი არ უნდა დაკარგოს.

ჰიმნი ხორალს უფრო უნდა გვანდეს ვიდრე მარშს და დაახლოებით ერთ და იმავე სახეს უნდა ინარჩუნებდეს, როგორც გუნდის ასრულებით, ისე მუსიკაზე დაკვრითაც.

უმჯობესია თუ ჰიმნი ტონიკით დაიწერება და თავისი მელოდიური მსვლელობის დროს სხვა ხმების პარმონიულ გზაკვალს უკარნახებს. აპოჯიატურა, ფერშლაგები და საზოგადოთ წვრილი ნოტები ჰიმნში სრულიად არ უნდა იყოს.

ჰიმნი გაუმეორებლადაც სრულშობაბეკილებას უნდა ახდენდეს.

ეროვნული ჰიმნი თავის მუსიკაში უნდა შეიცავდეს მთავარ ეროვნულ ჰანგების თვისებებს. ხოლო საერთო სახის უცხო ერებისათვისაც საკმაო ვასაგებიც უნდა იყოს.

მრავალ გამოჩენილ მუსიკოსთა აზრით ქართული ეროვნული ჰიმნი „იღიბება“ თუ არ ზედმეტად საკმარდ მანც აკმაყოფილებს ნაჩვენებ მოთხოვნილებებს.

მთელ დედამიწის ზურგზე საუკეთესო ჰიმნად ითვლება გერმანულ-ინგლისურ-ამერიკული ჰიმნი (ერთი და იგივე მუსიკა სამივეში).

1918 წლის 26 ივნისს გერმანელების მისიის მეთაურმა ფონ კრესმა თავ-



ვისი მხლებლებითურთ დიდი აღფრთოვანება გამოსთქვა ქართული ჰიმნის შესახებ და ეს თავისი აზრი საქართველოს მთავრობის თავმჯდომარეს ნ. ჟორდანიას გადასცა.

ინგლისის სამუსიკო კრიტიკოსი ედვარდ ტომსონი აღიარებს, რომ ქართული ჰიმნი თავისი ღირსებით ერთ საუკეთესო პირველ ხარისხოვან ჰიმნად უნდა ჩაითვალოს, რაიც თავის დროზე აღნიშნული იყო ჩვენ პრესაში. ასეთივე აზრის არიან თბილისში მყოფი უცხოელები, განსაკუთრებით ფრანგები და იტალიელებიც.

ამ უკანასკნელად შესდგა კომპოზიტორთა საგანგებო კომისია, რომელშიაც მონაწილეობას იღებდნენ თბილისის კონსერვატორიის დირექტორი თეორეტიკოსი ნ. ჩერუბინი, თეორეტიკოსი გრანელი, სამხედრო ინსტრუმენტოვკის მკოდნე გონსიორსკი, გონელი, თვით ავტორი და სხვანი.

ამ კომისიამ ქართული ეროვნული ჰიმნი „დიდება“ საბოლოოდ დაამუშავა. ახალი ინსტრუმენტოვკა გაუკეთა და იგი ამ სახით ხუთასი მომღერლის და სამასი დამკვრელის ანსამბლით შესრულდება საქართველოს განთავისუფლების წლის თავზე, ამა წლის 26 მაისის დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის დადგენილებით.

საქართველოს პარლამენტის ბელოვნების კომისიას ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილის განცხადება

როგორც კომისიის წევრთ მოგახსენებათ, ჩემს მიერ შეთხზული ხუთ მოქმედებიანი ქართული ორიგინალური ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ამა წლის 20 სექტემბერს, ტფილისის სახელმწიფო თეატრის კომისრის და ოპერის ანტრეპრენორის მიერ მოწვეულ მუსიკოს-კომპოზიტორთა კომისიის თანდასწრებით მოსმენილი და ყიუჩის მიერ ერთხმად მოწონებული და მიღებული იქმნა, სახელმწიფო თეატრში ამ სეზონშივე დასადგმელად. მას აქვთ

თითქმის ორი თვე გავიდა და მხოლოდ ეს ერთი კვირაა რაც ახალის ანტრეპრენორის ბ. ევლახიშვილის და თეატრის კომისრის ბ. წუწუნავას განკარგულებით შეუდგენი ამ ოპერის სამუსიკო ნაწილის მომზადების თადარიგს და იმედია მაქვს თუ გარემოება ხელს შემიწყობს ე. ი. ოპერაში მონაწილენი: „პერსონაჟი“, გუნდი, ბალეტი და სხვანი მუყაითად იქნებიან და შეისწავლიან თავიანთ როლებს, ამ სიძნელესაცა ვსძლიო და იანვრის შუა რიცხვისათვის მოვამზადო ეს მეტად რთული და დიდი ოპერა. მაგრამ, როგორც მოგახსენებათ ყოველი ოპერის მუსიკა, რაც უნდა ის იდეალური და საუცხოვლოდ დასაყრდენი იყოს და ამ მხრივ საუცხოვოდ მაინც დაჰკარგავს იმ თავის ღირსებას და საზოგადოებასაც ვერ დააკმაყოფილებს, თუ სასცენო-ხელოვნურ მხარეს ღირსეული ყურადღება არ ექმნება მიქცეული, ე. ი. თუ შესაფერისი დეკორაციები, ტანსაცმელი, ბუტაფორია და სხვა სასცენო კუთვნილებანი არ ექმნება. ამ მხრივ კი ყოფილ სახაზინო თეატრს ქართული პიესების და მით მომეტებულად ქართულ ოპერების დასადგმელად თითქმის არა მოეპოვება რა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ რამოდენიმე დეკორაციას სუბათაშვილის „ლალისათვის“ და ძველ უფარგის კოსტუმებს ოპერა „დემონისათვის“. ეს რასაკვირველია ცხადიცაა, რადგანაც ძველი რეჟიმის დროს ყოფილი სახაზინო თეატრის სათავეში მდგომ დირექტორ-ჩინოვნიკები თავს არ იტკივებდნენ ქართული პიესების ბელოვნურად დადგმისათვის და ერთი კაპეის ღირებულ ინვენტარს არ იძლეოდნენ ამ საქმისათვის, მაგრამ დღეს როცა სახაზინო თეატრი ქართული რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრად იქმნა აღიარებული, მე ვგონებ პირდაპირი მოვალეობა ვისაც ჯერ არს, რომ ამ მხარეს თეატრის ცხოვრებაში მეტად სერიოზული ყურადღება ექმნეს მიქცეული. ამ გზობად ჩვენ მოგვეპოვება ხელოვნურად ნაწარმოები ორიგინალუ-



რი პიესები და რამოდენიმე ქართული ოპერებიც კი. მაგრამ მათი სცენაზედ დადგმა ითხოვს ახალს ტანისამოსს, დეკორაციებს და სხვა სასცენო კუთვნილებათა შექმნას. როგორც მე დანამდვილებით ვიცი დღევანდელი სახელმწიფო თეატრის და მისი ანტრეპრენორის მატერიალური მდგომარეობა, იმათ არ შეუძლიათ ძალიანად გაიღონ ის ხარჯი, რომელიც სჭირიან ჩემი ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმას. მართალია თეატრს მოეპოვება მდიდარი გარდერობი, აუცილებელი ძველი დეკორაციები და სხვა. მაგრამ ამ გარდერობიდან ჩემი ოპერისათვის კოსტუმებს გადაკეთება სჭირდებათ. დეკორაციებს გარეცხვა და ზედ ახლად დაწერა და ამასთან ერთად კიდევ ერთი ნაწილი ახალი ტანსაცმელის შექმნა და ეს ყველა კი მოითხოვს ხარჯს, მხოლოდ იმისთანა ხარჯს, რომელიც სახელმწიფო თეატრის კუთვნილება დარჩება, მის ინვენტარს გაამდიდრებს და სხვა ქართული პიესებისთვისაც გამოდგება. ეს ზემოხსენებული გარემოებები მაიძულებს უმორჩილესის თხოვნით მივმართო ხელოვნების კომისიის წევრთა, რომ კეთილი ინებონ და მიუშუამდგომლონ საქართველოს პარლამენტის წინაშე, რომ ამ ოპერის დასადგმელი ხარჯის ერთი ნაწილი მაინც, 15—20 ათას მანეთამდე მთავრობამ იკისროს ეხლავე. ეხლავე მისთვის ვამბობ, რომ მეშინია ისე არ მოხდეს ეხლაც, როგორც შარშან, როცა ქართული კლუბის მამასახლისთა საბჭოს დავალებით სრული სამი თვე ვამზადე ეს ოპერა ქართული კლუბის სცენაზედ დასადგმელად და სამი თვის ჯაფისა და ტანჯვის შემდეგ, როცა მთელი ოპერის სამუსიკო ნაწილი სრულიად მზად მქონდა, მაშინ დაიწყეს ფიჭვი ტანისამოსსა და დეკორაციებზედ და როცა ეს უდროობის და უფულობის გამო შეუძლებელი გახდა, ამოდენა ჩემმა ჯაფამ და ენერჯიამ სულ ფუჭად ჩამიარა. ჩემის გეგმით, — თუ ყოველივე მხარე ოპერისა: მუსიკალური, დეკორატიული, ტანისამოსების შეკერვა, ბუ-

ტაფორია და სხვა პარალელურად და მსწრაფის ნაბიჯით იქმნა შესრულებული. მისი დადგმა შესაძლებელი იქნება იანვრის 14-სათვის წმ. ნინოს დღესასწაულის დღეს. ამაზედ გვიან კი არა ღირს რადგანაც, ოპერის სეზონი ამ წელს უნდა თავდებოდეს თებერვლის შუა რიცხვებში და აი ამ ერთის თვის განმავლობაში შესაძლებელი იქმნება მისი 7-ჯერ ან რვაჯერ დადგმა.

შესახებ ჩემი ოპერის მუსიკალური ნაწილის ღირსებისა მე არა შემიძლიან რა ვსთქვა იმის მეტი, რომელიც 20 სექტემბერს, — თეატრის კომისრის ბნ წუწუნავას მიერ მოწვეულმა ყიუბრიმ, რომელშიც შედიოდნენ: ჩერეპინი, აისბერგი, ნიკოლაევი, მუსიკალური კრიტიკოსები: ცენოვსკი, ლოვი, თეატრის ლობტრები და სხვანი, რომელთაც ერთხმად გამოსთქვეს ის აზრი, რომ „აბესალომ და ეთერი“ არის დიდი ხელოვნური, ნამდვილი ქართული ორიგინალური მუსიკალური ნაწარმოები და მისი დადგმა აუცილებელ საჭიროებათა სცნეს. (ამ ყიუბრის ოქმი ინახება თეატრის კომისართან და თუ საჭიროება მოითხოვს შემიძლიან მუდამ წარმოუდგინო ხელოვნების კომისიას). ამის გარდა ეს ოპერა ღირსეულად დააფასეს გამორჩენილმა კომპოზიტორებმა პროფესორებმა: ტანევემა და იპოლიტოვმა-ივანოვმა, რომლის პარტიტურასაც მე გავაცანი ისინი 1916 წელს ჩემს მოსკოვში ყოფნის დროს.

დასასრულ ამისა გავახსენებ ბ. ბ. კომისიის წევრთა, რომ ამა თუ იმ ახალი პიესის და ამჟამად კი, პირველი ქართული ორიგინალური ოპერის დადგმას პირადად ჩემთვის, როგორც ავტორისათვის კი არა აქვს მარტო მნიშვნელობა, აქ თავი და თავი ინტერესი არის საზოგადოებრივად. რომ ჩვენ ქართველები, შედარებით პატარა ერი ხელოვნურ-კულტურულად იმდენად განვითარდით, რომ ოპერების შეთხზვაც კი მოვახერხეთ. სრული იმედი მაქვს, რომ ხელოვნების კომისია დღევანდელ თავის მორიგ სხდომაზევე განიხილავს ამ ჩემს მოხსენებას და ეცდება რაც



შეიძლება დროზედ დააკმაყოფილოს ეს ჩემი თხოვნა, რომ მეც უფრო მოსვენებული და მეტი ენერგიით შევასრულო ჩემი მოვალეობა როგორც მუსიკოსმა-არტისტმა ჩემის სამშობლოს და ჩვენის ხელოვნების საკეთილდღეოთ. თუ ეს მცირე მატერიალური დახმარება ამ დიდის საქმისათვის მთავრობამ არ აღმოაჩინა, მაშინ მე ვეჭვობ, რომ „აბესალომ და ეთერი“ დადგმული იქნეს ამ სეზონში.

ზაპარია ფალიაშვილი

ქ. ტფილისი

1918 წ. გოთრგობისთვის 10.

საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სწავლა-განათლების მინისტრს

ტფილისის კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი თავისუფალი ხელოვანის ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილის

მ ო ხ ს ე ნ ე ბ ა

ახლო მომავალში საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სწავლა-განათლების სამინისტროს განზრახვა აქვს შეუდგეს განხილვას იმ საკითხისას, რომელიც შეეხება გარდაქმნას ტფილისის კონსერვატორიისას რუსეთის სამუსიკო საზოგადოებიდან. რადგანაც თექვსმეტი წელიწადია რაც ვმუშაობ ამ ზემოხსენებულ დაწესებულებაში, ღრმათა მაქვს ჩანერგილი სიყვარული კონსერვატორიისადმი, მე არ შემძლია მის ბედ-იღბლის გადაწყვეტაში გულგრილი მყურებელი ვიყო.

როგორც ტფილისის კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმასრულებელი, როგორც მოქალაქე, მოტრფიალე ჩემი სამშობლოსი და როგორც არტისტი ხელოვნების ინტერესების ერთგული, მე ვსთხოვ სწავლა-განათლების სამინისტროს მომცეს საშუალება მეც გამოვთქვა ჩემი აზრი, იმ იმედით, რომ ეს ჩემი სჯა შე-

საძლებელია უნაყოფო არ იყოს ტფილისის კონსერვატორიის გარდაქმნის საკითხის გადაწყვეტის დროს.

ტფილისის კონსერვატორიის ბედ-იღბლის გადაწყვეტის დროს, ჩვენ გავალისწინებული უნდა გვქონდეს მისი ორი არსებითი თვისება, რომელიც თუმცა ერთი ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულია, მაგრამ მაინც თვითული მათგანი ცალკე განხილული და გადაწყვეტილი უნდა იყოს:

1. საკითხი ადმინისტრაციული წესწყობილების რეფორმისა ტფილისის კონსერვატორიისა და 2. თუ რამდენად შესაძლებელია შეიცვალოს შინაური წესწყობილება კონსერვატორიის ცხოვრებაში, მასთან ერთად ის ძირითადი მიზნები და მუსიკალური მოთხოვნობებიანი კონსერვატორიის სამუსიკო გეგმაში, რომელნიც გაეროვნებულბასთან არიან დაკავშირებულნი საქართველოს დემოკრატიულ რესპუბლიკაში.

ადმინისტრაციული წესწყობილების რეფორმა ტფილისის კონსერვატორიისა უნდა მიმდინარეობდეს სწავლა-განათლების მინისტრის გარკვეული გეგმის მიხედვით, რომ ტფილისის კონსერვატორიას არ შეუძლიან დაქვემდებაროს რომელსამე საზოგადო ანუ ადმინისტრაციულ დაწესებულებებს რუსეთისას, რომ ტფილისის კონსერვატორია არ შეიძლება იწოდებოდეს რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების კონსერვატორად. თუ ეს საკითხი ჩავაყენეთ იმ ფარგლებში, რომელიც ზემოაღნიშნულ აზრით გამოთქმულია სწავლა-განათლების მინისტრისაგან ჩვენ დავინახავთ, რომ აქ წარმოდგენილ საკითხის გადასაწყვეტად შესაძლებელია ორი გზა: ტფილისის კონსერვატორია ან გარდაიქმნას სახელმწიფო „კონსერვატორიად“ (მსგავსად ქართულ რესპუბლიკაში არსებულ სხვა უმაღლეს სახელმწიფო სასწავლებლებისა) ანუ — „ტფილისის კონსერვატორიად“, რომელსაც უნდა ინახავდეს რომელიმე ახლად დაწესებული საზოგადოება და მამასადავამ ამ უკანასკნელ შემთხვევა-



ში ტფილისის კონსერვატორია იქმნება საზოგადოებრივ დაწესებულებად, რომელიმე საზოგადო ორგანიზაციის გამგეობის ქვეშ. აქ იბადება საკითხი, რომელგვარ ადმინისტრაციულ წესწყობილებას უნდა მიეცეს უპირატესობა? რასაკვირველია, — იმას, რომელსაც შეუძლიან საუკეთესოდ წინ წარმართოს კონსერვატორიის საქმეები, რომელიც ხელს შეუწყობს, საუკეთესოდ განახორციელოს ძირითადი მიზნები ამ უმაღლესი საქართველოს მეცნიერულ-სამუსიკო დაწესებულებისა, რომ უკეთესად გადაწყდეს თუ, რომელი, ამ ორ ზემოხსენებულ ფორმისაგან უფრო უპირატესობის ღირსია, საკუროა თავი დავანებოთ თეორიულ მსჯელობას და გადავიდეთ იმ რეალურ ცხოვრების სფეროში, რომელიც რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების სამოცი წლის ისტორიულ გამოცდილების ნიადაგზედ არის დამყარებული. ამ საზოგადოების დამაარსებელი და სულის ჩამდგმელი გენიოსი ანტონ რუბინშტეინი ნათლად გრძნობდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს სახელმწიფოსთვის, სამუსიკო კულტურულ და მუსიკალურ განვითარების საქმეს, მაგრამ იმან შეჰქმნა რუსული სამუსიკო საზოგადოება მეტად არახელსაყრელ პირობებში. მთელი საქმე რუსული სამუსიკო კულტურისა თავმოყრილი იყო პეტერბურგის და მოსკოვის რამოდენიმე უმნიშვნელო ჯგუფთა ხელში და დამყარებული იყო მუსიკის მოყვარეთა გავლენიან დიდ მოხელეების თანაგრძობაზედ და მფარველობაზედ. რუსეთის პროვინციები წარმოადგენდა მუსიკალურ უდაბნოს, ყოველგვარ ორგანიზაციულ მუსიკალურ ცხოვრებას მოკლებული. შეეძლო იმ დროს რუსეთის სახელმწიფოს, რომელმაც ბევრი ტანჯვის შემდეგ ბატონყმობისაგან თავი დააღწია და რომელიც ისე ძუნწად იძლეოდა სახსარს სახელმწიფო ბიუჯეტიდან ხალხის სწავლა-განათლების საქმისათვის და ისეთის უნდობლობით ხსნიდა ყოველ ახალს სასწავლებლებს, — შეეძლო ვიმეორებ, რუსეთის სა-

ხელმწიფოს თავის თავზედ აეღო და თავისი ინიციატივით გაძლოლდა მუსიკო სწავლა-განათლების საქმეს რუსეთში? თუ იმ დროს ევროპის სახელმწიფოებში ნათლად მომწიფებული იყო ის აზრი, რომ მუსიკალური განათლება და განვითარება არის ერთი უსაპიროესი სახელმწიფოებრივი საქმეთაგანი, იმავე დროს რუსეთის სახელმწიფოში ჯერ არ არსებობდა ასეთი შეგნება. აი ეს იყო მიზეზი, რომ ანტონ რუბინშტეინს სხვა არა დარჩენოდა რა, რომ შეექმნა რუსეთის სამუსიკო საზოგადოება და იმ მეცენატ მუსიკის მოყვარულ „დილეტანტებისათვის“ გადაეცა რუსეთის მუსიკალურ სწავლა-განათლების ბედილბალი. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც კი ანტ. რუბინშტეინი ცდილობდა მიეცა რუსეთის მუსიკალური საზოგადოების დაწესებულებებისათვის ნახევრად მაინც სახელმწიფოებრივი ხასიათი და ამით ხაზს უსვამდა იმ აზრს, თუ რამდენად ღიდ მნიშვნელოვანია მუსიკალური განათლება სახელმწიფო ცხოვრებისათვის.

თუ ახლად დაარსებულ საზოგადოების „დეფექტები“ დასაწყისში უმნიშვნელო და მცირედ საგრძნობი იყო, შემდეგში ნელნელობით უფრო და უფრო საგრძნობი შეიქმნა და ცხადად მტკიცდებოდა, რომ დაწესებულებანი რუსეთის სამუსიკო საზოგადოებისათვის მიზანს ვერ აღწევს, იმიტომ, რომ მუსიკალური განათლება არის სახელმწიფოებრივი პირველი ხარისხის საქმე, კონსერვატორიები და სამუსიკო სასწავლებლები უნდა გახდეს სახელმწიფოებრივი მზრუნველობის საგნად.

რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების და პროვინციის დირექციების მოქმედების შესახებ, ძალიან ბევრი იწერებოდა პრესაში, არსებულ უთანხმოებისა და მტრობის მიზეზების ძებნა პირად შემადგენლობაში კონსერვატორიის და სამუსიკო სასწავლებლების სამხატვრო საბჭოების — ერთის მხრივ და დირექციებს შორის — მეორეს მხრივ უსამართლობა იქმნებოდა, რად-



განაც ხშირად დირექციებში იმისთანა პირები ითვლებოდნენ, რომელთაც თავიანთი თავი მეტად ენერგიული ეგონათ და ამისდა მიუხედავად ეს გარემოებაც სრულიად არა სცვლიდა საქმის ვითარებას. ამ ზემოხსენებულ პირთ, რომელთაც არაფერი საერთო არა ჰქონდათ მუსიკალურ ხელოვნებაში არ შეეძლოთ სხვანაირად შეეხედათ ამ საქმისათვის, თუ არა გარეგნულ მოჩვენებითის და არა არსებითის მხრივ. მაშასადამე აქ შეგვიძლია აღვნიშნოთ ის ხშირი შეტაკება დირექციების ფსიხოლოგიისა და სახელოვნო საბჭოებისა, ვითომ და როგორც საქმის სათავეში მდგომელთა, რომლებიც ვერა გრძნობდნენ თავიანთ თავს საქმის პატრონებად და რომლებიც ესწრაფებოდნენ გზა გაეკაფათ და გაერღვიათ შუა კედელი, რომელიც მათ ხელს უშლიდა მუშაობისათვის. საუკეთესო და შეგნებულ ელემენტებს კონსერვატორიის და სამუსიკო სასწავლებლების სახელოვნო საბჭოებისას, მუდამ ნათლად წარმოდგენილი ჰქონდათ, რომ სამუსიკო განათლების საქმე კონსერვატორიისა და სამუსიკო სასწავლებლებში შესაძლებელია მკვიდრ ნიადაგზედ დამყარება და სწორ გზაზედ დაყენება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ ეს სასწავლებლები გადავა სახელმწიფოს ზრუნვა-გამგეობაში, რომ ამითი ისინი განთავისუფლდებიან აქამდე შემჩნეულ „დეფექტებისაგან“, როგორც ნაყოფი საქმეში ხელშემშლელებისა იმ პირთა, რომელთაც არაფერი საერთო არ ჰქონდათ მუსიკალურ ხელოვნებაში, ფინანსურადაც აღარ იქნებიან დამოკიდებულები ადგილობრივ დირექციებისა და კერძო საზოგადოებებისაგან. სრულიად დახვედებული წესდებაც რუბინშტეინის მუსიკალური საზოგადოებისა განხილული და განახლებული იქნება და სხვა. ამგვარია აზრი, ბევრი წელი ქიშპობისა, კონსერვატორიის და სამუსიკო სასწავლებლების სახელოვნო საბჭოების და დირექციათა შორის და თუ ამ სასწავლებლებში უავტონომიო საბჭოები არა

ოფიციალურად, არამედ ყრუდ ებრძოდნენ და იმათი ხმა არავის ესმოდნენ, დღეს ავტონომია მინიჭებულმა სახელოვნო საბჭოებმა კონსერვატორიისამ, როგორც უმაღლესი სასწავლებლისამ ნათლად წარმოადგინეს მოთხოვნილება და სურვილი გამოთქვეს კონსერვატორიის გადაცემა სახელმწიფოს გამოგეობაში. კონსერვატორიების დირექციების ყრილობაზედაც, რომელიც შესდგა 1916 წელს ქ. მოსკოვში ერთხმად გამოირკვა და გამოითქვა ის აზრი, რომ დღეიდან ყველა კონსერვატორიები ეცდებიან სრულ გამოყოფას დირექციებისაგან და გარდაქმნას სახელმწიფო კონსერვატორიებად.

განგების ნებით, დღეს წამოყენებულია საკითხი ტფილისის კონსერვატორიის რეფორმის შესახებ, ჩვენ ვფიქრობთ, რომ დღევანდელი მომენტი განსაკუთრებრივ სასურველ პირობებს წარმოადგენს, რომ ცხოვრებაში გავატაროთ ის, რაც აქამდე წარმოადგენდა საგანს გულმხურვალე სურვილისას ყველა კონსერვატორიის კოლეგიის წევრთა. ფინანსური კეთილდღეობა ტფილისის კონსერვატორიისა შედარებით უზრუნველყოფილია. მოწაფეთაგან შემოსული ფული თითქმის მთლიანად ფარავს უმთავრეს ხარჯებს კონსერვატორიისას. შედარებით ჯერჯერობით არა დიდი „სუბსიდიის“ მთავრობისაგან 20-25 ათასი მანეთამდე უფრო ხელს შეუწყობდა კონსერვატორიის განვითარების საქმეს და მისცემდა შესაძლებლობას არ დარიდებოდა აუცილებელ ხარჯებს კონსერვატორიის საქმეების გასაუმჯობესებლად. ამისთანა პირობებში წარმოუდგენელია ის აზრი, რომ სახელმწიფომ უარი სთქვას კონსერვატორიის თვით მზრუნველობის ქვეშ მიღებაზედ და გადასცეს ეს დაწესებულება, რომელიმე საზოგადოებას ეს რომ ასე მოხდეს, მაშინ ტფილისის კონსერვატორიის როგორც საზოგადოებრივ დაწესებულებას ჩემის ღრმა რწმენით არ ექნება მიმზიდველი და ჩამაგონებელი ხასიათი, რომელიც უნდა ჰქონდეს სახელ-



მწიფო კონსერვატორიას, ფინანსური მხარეც კონსერვატორიისა, — თუ ეს დაწესებულება გადაეცემა რომელიმე საზოგადოებას, არა ვგონებ, რომ გაუმჯობესდეს. რადგანაც არც ერთს საზოგადოებას არ ძალუძს მატერიალური შემწეობა აღმოუჩინოს კონსერვატორიის საკუთარს თანხიდან და იძულებული იქნება მიჰმართოს სუბსიდიისათვის ისევე მთავრობას. ეს ახლად დაარსებული დირექცია კი, რომელიც შესდგება იმ საზოგადოების წევრებისაგან, თავის მოქმედებაში შეზღუდული იქნება როგორც მხოლოდ ოფიციალური წარმომადგენელი და მაშინ ეს იქნება ზედმეტი ნაჭერი კონსერვატორიის ორგანიზმისა, — ან არადა რაც უფროს მოსალოდნელია ის გამოიჩენს ცხადს მოქმედებას და ია აქ აუცილებელია, სახელოვნო საბჭოსა და მათ შორის ანტაგონიზმის შეტანისა, რომლის შესახებაც მე ზევით მქონდა ნათქვამი და რომელიც ძირიან ბუდიანად ხელს შეუშლის საქმის წინ სვლას. ამ ბოლო შემთხვევაში საქართველოშიაც განმეორდება ის, რაც აფერხებდა რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების განვითარებას. თუ სასურველია შეთანხმებული მუშაობა ახალ ნაციონალური კულტურულ ძალებისა ტფილისის სახ. კონსერვატორიაში, ამის განხორციელება არც ისე ძნელია, რომ მივიღოთ მხედველობაში ის ძირითადი დებულებანი, რომელზედაც უხდა იყოს დამყარებული ტფილისის კონსერვატორიის მართვა გამგეობა. სამხატვრო მხარე საქმისა მთლიანად უნდა იყოს მოქცეული ავტონომიურ სახელოვნო საბჭოს ხელში. საოჯახო-ფინანსური და საკულტო განათლების საქმე კი შეერთებულ საბჭოს ხელში, რომელშიაც შედიან ერთნაირად, ერთის მხრივ, სახელოვნო საბჭოს დელეგატები, — და მეორეს მხრივ დელეგატები მთავრობისაგან დანიშნულნი. ყოველივე ამ ზემოხსენებულთან მე ის დასკვნა გამომაქვს, რომ ტფილისის კონსერვატორია უნდა გარდაიქმნას მხოლოდ ტფილისის სახელმწი-

ფო კონსერვატორიად საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკისა.

ახლა გადავალ მეორე საკითხზედ, თუ რამდენად შესაძლებელია შეიცვალოს შინაგანი წესწყობილება კონსერვატორიის ცნოვრებისა, ძირითადი მიზნები და მუსიკალური მოთხოვნილებანი მის სასწავლო გეგმაში.

სტატისტიკურის ცნობით ვალადა ვრაცხ ჩემს თავს დავამოწმო, რომ ტფილისის სამუსიკო სკოლის კონსერვატორიად გარდაქმნის რამოდენიმე ხნის წინათ 1914-1916 წლებში ქართველ მოწაფეთა რიცხვი იყო 12-14% საზოგადო მოწაფეთა რიცხვში. პირველ სამოსწავლო წელს კონსერვატორიის დაარსებისა მათი რიცხვი არ აღემატებოდა 16%, აქედან ცხადია, რომ კონსერვატორიის შინაგან წესწყობილებაში ნაციონალიზაციის შეტანის საკითხს უნდა მეტად ფრთხილად მივუახლოვდეთ. აქ აუცილებრივ საჭიროა გავიყვანოთ პრინციპი თანდათანობისა. ყოველ შემთხვევაში ეხლაც შეიძლება და საჭიროცაა ამ მხრივ რამე გაკეთდეს. მაგ. საჭიროა ქართულ სახალხო-საეკლესიო მუსიკის კურსებზედ სწავლა სწარმოებდეს ქართულ ენაზედ, საჭიროა კონსერვატორიის კანცელარიის განაგებდეს იმისთანა პირი, რომელმაც კარგად იცოდეს ქართული ენა. ყოველგვარი თხოვნები და განცხადებები იწერებოდეს ქართულ ენაზედაც. საჭიროა აგრეთვე დაბალ მსახურთა შორის იყოს საკმარისი რიცხვი ქართველებისა და სხვა (ამის შესახებ უფრო ვრცლად შემდეგ მექნება ნათქვამი) თანდათანობით, როცა საქართველოს სახელმწიფოებრივი წესწყობილება გამაგრდება, ქართული ენაც კონსერვატორიაში ნელ ნელათი გაბატონდება და შემდეგში პირველს ადგილს დაიმკვიდრებს. უფრო მეტის სიფრთხილით უნდა შევვხოთ ნაციონალიზმის ძირითად მიზნებს და მუსიკალურ მოთხოვნილებას კონსერვატორიის სამოსწავლო გეგმისას. მართალია ეს 35 წელიწადია რაც სამუსიკო სასწავლებელი არსებობს ტფი-



ლისში და ამ ხნის განმავლობაში, ქართული სახალხო და საეკლესიო მდიდარი მასალის შესწავლა-განვითარების საქმეში მას თითქმის არა გაუკეთებია რა, მაგრამ ამის მიზეზი აქ სრულიად არ არის რამე ნაციონალური მისწრაფება: — ტფილისის სამუსიკო სასწავლებელი თავისი უუფლებო სახელოვნო საბჭოთი მისდევდა ჩამორჩენილის გზით და ხელმძღვანელობდა მკვდარის წესდებით რუსეთის სამუსიკო საზოგადოების დაწესებულებებისა ყოველ ცდის გარეშე, რომ შეექმნა თავის გარშემო ცოცხალი მოქმედება. ყოველ შემთხვევაში არ შეიძლება ითქვას, რომ აქ ჰქონდა ადგილი მებრძოლ რუსულ ან საზოგადო ევროპულ მიმართულებას. უფრო ნაკლებად შეიძლება მოვითხოვოთ საზოგადო-ევროპულ მიმართულების მაგივრად, ქართული მიმართულება, დავეკითხოთ ჩვენს თავს: რა მდგომარეობაში იმყოფება ამ წამში ქართული მუსიკალური ხელოვნება? გვაქვს მართალია დიდი მასალა ქართული სახალხო სიმღერებისა, მაგრამ ჭერ-ჭერობით არ არსებობს ქართული მუსიკალური ხელოვნების შემოქმედება, ეს უკანასკნელი იმყოფება მხოლოდ დასაწყისის ხანაში. მოგვეპოვება მხოლოდ რამოდენიმე ნაწარმოები მაგ. დ. არაყიშვილის, ზაქ. ფალიაშვილის და მ. ბალანჩივაძის ჭერ კიდევ დაუდგმელი ოპერები და კიდევ რამოდენიმე ნაწარმოებები პატარა მუსიკალურ ფორმებში. ეს არის რაც გვაბადია და ვხედავთ ქართულ მუსიკალურ ლიტერატურაში. შესაძლებელია ჭერ-ჭერობით ტფილისის კონსერვატორიის სამოსწავლო გეგმას ქართული მიმართულება მიეცეს, როცა არ არსებობს თვით სასწავლო მასალა ქართულ მუსიკ. — ხელოვნური ლიტერატურა? რასაკვირველია, რომ არა! მე მოგახსენებთ ერთს უკანასკნელ ისტორიულ მაგალითს უფრო ახალს ევროპულ მუსიკალურ კულტურისას, რუსულ მუსიკალურ ხელოვნებას ამ უკანასკნელ ოცის წლის განმავლობაში უკავია დიდი საპატიო

ადგილი ევროპის მუსიკალურ ხელოვნებაში. მას მოეპოვება ბევრი გამოჩენილი კომპოზიტორები: გლინკა, ჩაიკოვსკი, ბოროდინი, რომსკი-კორსაკოვი, მუსორგსკი, ტანეევი, რახმანინოვი, ჩერენინი, სკრიაბინი და სხვა. მათ მუსიკალურ ლიტერატურას შეუქმნია რამოდენიმე ათეული ოპერები, ამდენივე დიდი და სეროიზული სიმფონიური ნაწარმოებები და ბევრი კიდევ სხვა, — მაგრამ ამისდა მიუხედავად აქვს ადგილი რუსეთის კონსერვატორიებს თავიანთ სამოსწავლო გეგმაში რუსულს მიმართულებას? არა! ისე, როგორც მაგალითად გერმანიის კონსერვატორიას არა აქვს მიმართულება მხოლოდ გერმანული, იტალიისას იტალიური და საფრანგეთისას მხოლოდ ფრანგული. ყველა ამ კონსერვატორიების სამოსწავლო გეგმები დამყარებულია კლასიკურ ნიმუშებზედ საზოგადო ევროპულ მუსიკის ხელოვნებისა: ბახი, ბეთოვენი, მოცარტი, შოპენი, შუბერტი, შუმანი და სხვათა ნაწარმოებზედ და რასაკვირველია შესწავლაზედ საუკეთესო ნიმუშებისა თავიანთ ეროვნულ უკვე შემუშავებულ მუსიკაზედ. ეროვნული სამუსიკო სკოლის შექმნა მხოლოდ მაშინ გახდა შესაძლებელი, როცა მათ შეითვისეს მთელი ხელოვნური და ტექნიკური გამოცდილება ევროპულ მუსიკალური ხელოვნებისა, გაუკაფეს გზა თავიანთ მშობლიურ ჰანგებს და უღარეს სამუსიკო ტექნიკის ცოდნით აღჭურვილებმა ააღორძინეს იგი.

ქართველი მუსიკის ხელოვანნიც მხოლოდ იმ დროიდან გამოჩნდებიან, როცა ქართველი ნიჭიერი ახალგაზრდა მუსიკოსი, აქ ზემოხსენებულ სეროიზულ სკოლას გაივლის. მაშ ასე, ტფილისის სახელმწიფო კონსერვატორიას სურვილი აქვს იყოს დამთესავი ქართული მუსიკალურ-ხელოვნური შემოქმედებისა, — იმას უნდა ჰქონდეს მიმართულება საზოგადო ევროპულ მუსიკალური ხელოვნებისა, რასაკვირველია, რამდენად ქართული ხელოვნური შემოქმედება, რომელიც ღირსი იქ-



ნება ყურადღებისა, თავს იჩენს, ის უეჭველად უნდა გახდეს საგნად შესწავლისა ტფილისის კონსერვატორიის მოწაფეთათვის, მანამდის კი შესაძლებელია და საჭიროც, რომელიმე საგნებით თეორიული, ისწავლებოდეს ევროპიულ ნიმუშებთან ერთად ქართულ, უკვე არსებულ ნიმუშების მიწოდებით და ქართულ ენაზედაც! 1. საჭიროა დაინტერესება მოწაფეთა ტფილისის კონსერვატორიაში ახლად დაარსებულ ქართულ სახალხო-საეკლესიო საშუსტიკო კურსების, სპეციალურ თეორიის კლასებში მყოფი მოწაფეები რა გვარეულობასაც უნდა ეკუთვნოდნენ მოვალენი არიან მოისმინონ ლექციები ქართული სახალხო-საეკლესიო მუსიკისა ეს უკანასკნელი გაუხსნის მათ მუსიკალურ გემოვნებას ქართულ პანგებში და გაამდიდრებს მათ მუსიკალურ ფანტაზიას. 2. დაარსება ქართული სპეციალური ოპერის კლასისა ქართველ მომღერალთათვის და მათი სერიოზული მომზადება ოპერის და საზოგადოდ ვოკალურ ხელოვნებისათვის. ამ უკანასკნელს მე პირადად დიდს მნიშვნელობას ვაძლევ, რადგანაც ბუნებობთად ჩვენში ბევრი საშუსტიკო ხმების მქონე ახალგაზრდობა მოიპოვება, შედარებით კი მომღერლები ნაკლებათა გვყავს და თუ არიან რამოდენიმე, იმათაც სერიოზული მომზადება აკლიათ. 3. დაარსება სავალდებულო, თეორეტიული კლასისა. 4. რაზღენათაც ჯერჯერობით გარემოება ხელს შეუწყობს დაარსებას ქართული ეროვნული გუნდისა. მართო ამ ფარგლებში შეიძლება ჯერ-ჯერობით შეტანილ იქნეს პრინციპი ტფილისის კონსერვატორიის ნაციონალიზაციისა, — ყველა დანარჩენი ცდა კი იქნება ძალდატანებითი და უდროოდ დანერგვა იმისი, რაც შემდეგში თავის თავად უნდა აღმოცენდეს, ამისთანა ძალდატანებითი „ექსპერიმენტები“ სახიფათოა და შესაძლებელია გამოუხსნორებელი ვნებაც მოუტანოს ტფილისის კონსერვატორიის და საშუსტიკო ხელოვნებას. ჩვენ ყველასა-

თვის ძვირფასი ინტერესები ქართულ მუსიკალურ-ხელოვნურ შემოქმედებისა ამითი უფრო გაფუჭდება.

ვალადა ვრაცხ ჩემს თავს შევნიშნო კიდევ შემდეგი: ამ პატარა ტერიტორიას საქართველოს რესპუბლიკისას წილადა ზედა განსაკუთრებით სასიამოვნო შემთხვევა, რომ მის მიწა წყალზედ იარსებებს უმაღლესი მუსიკალური დაწესებულება. ევროპის მცირე ხალხთა სახელმწიფოებში მხოლოდ ერთს შეეციარიაში არსებობს ყენევის კონსერვატორია, მაგრამ ეს უკანასკნელი თავის ხასიათით და თავის მოქმედებით ბევრად ჩამოუვარდება ტფილისის კონსერვატორიას, რომელიც თავის დაწყებითი გეგმის მიხედვით ემსახურებოდა კულტურულ-მუსიკალურ ინტერესებს მთელი კავკასიისას, ტფილისის საშუსტიკო სასწავლებელი და ეხლა კონსერვატორია აქამდე წარმოადგენდა იმ მიმზიდველ ცენტრს, სადაც ელტვოდნენ მოზარდი მოწაფენი სხვადასხვა კავკასიის ქალაქებიდან: კავკაიდან, ქუთაისიდან, ბათუმიდან, ფოთიდან, ბაქოდან და სხვა. მოწაფეთა რიცხვი რომელიც შეადგენდა თითქმის 25% კონსერვატორიის საზოგადო მოწაფეთა რიცხვში. რასაკვირველია ამის შემდეგ საქართველოს ინტერესებს უნდა უპირველესი ადგილი დაეთმოს, მაგრამ განა საქართველოს რესპუბლიკისათვის სასურველი არ იქნება დავიცვათ ეს მიმზიდველი ძალა ტფილისისა, როგორც საკულტურო-განმანათლებელი ცენტრისა? კულტურული გამარჯვება თავდებია პოლიტიკური გამარჯვებისა.

დასასრულ ამისა იმედი მაქვს სწავლა-განათლების სამინისტრო ყურადღებით მოექცევა ამ ჩემს მოხსენებას და ტფილისის კონსერვატორიის საკითხის გარდაწყვეტაში მეც ნებას მომცემს მონაწილეობის მიღებისას.

ტფილისის კონსერვატორიის დირექტორის თანამდებობის აღმსრულებელი

ზაპარია ფალიაშვილი

„ქანდაკება მრავალგანზოგილეობიანი

ხელოვნებაა“

შენვედრა მოქანდაკე ბორის ციხაძესთან

ცნობილი ქართველი მოქანდაკის, ბორის ციხაძის სახელოსნოში ბორის იხსამს გმირის ქანდაკება. მომავალში იგი აღიმართება საქართველოს უძველეს ისტორიულ მიწა-წყალზე, ახ. პინძაში, იქ სადაც 1770 წლის 20 აპრილს ქართველებმა ბრწინვალე გამარჯვება მოიპოვეს ოსმალებთან ბრძოლაში. მოქანდაკეს სახელოსნოში ეწვია ხელოვნებათმცოდნე ნინო ძაბაძე და რამდენიმე შეკითხვით მიმართა.

„შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ხორც-შესხმისას თუ ეყრდნობით რაიმე თეორიულ საფუძველს?“

რაიმე თეორიის ვემორჩილები-მეთქი, რომ ვთქვა, არ იქნება მართალი. პირიქით, ვცდილობ ძალდატანების გარეშე ვიმუშაო, რაც შეიძლება თავისუფლად, რომ თვით შრომის პროცესმა მომგვაროს სიხარული. ამვე დროს, გამაჩნია გარკვეული შეხედულებები, ჩემი პედაგოგისაგან მიღებული და წლების მანძილზე დაგროვილი. მათი თავმოყრის შედეგად შესაძლოა გამოსულიყო კიდევ თეორიული ნაშრომი, მაგრამ ამგვარი სამუშაოსაკენ გული არ მიმიწევს, მირჩევნია ძერწვას მოვანხარო ის დრო, რაც გამოცდილების ქაღალდზე გადატანას და დახუსტებას სჭირდება.

მე მგონია, ყველა მხატვარს უნდა გააჩნდეს გარკვეული გამოცდილება, რომელსაც უმორჩილებს თავის შემოქმედებას, მაგრამ აქ ყველაფერი დაუხუსტებელია, ზოგიერთი საკითხი თვით მუშაობის პროცესში ირკვევა. მხატვარი განუწყვეტლივ იმანსოვრებს რაიმე ახალს ან უარყოფს ძველ შეხედულებას, დოგმებთან შეგუება მას

გაუჭირდება. შესაძლოა, თეორიული საფუძველი მას ბორკილად დაედოს.

თქვენ რეალისტური მსოფლგანცდის ერთგული ბრძანდებით. რა აზრისა ხართ ავანგარდისტულ ხელოვნებაზე?

ჩემი საყვარელი მხატვრები რეალისტები არიან. რაც შეეხება ავანგარდიზმს, ამგვარი მხატვრობა ლამის საუკუნეა არსებობს, უბრალოდ, ჩვენში არ უწყვედნენ პრობაგანდას. ჩემი სტუდენტობის დროს არათუ რომელიმე ავანგარდული მიმდინარეობის შესახებ, იმპრესიონიზმზეც კი ჩურჩულით ვლაპარაკობდით. ყოველგვარ მიმდინარეობებთან ბრძოლა ან მათი აკრძალვა არ მიმაჩნია სწორად. შემოქმედ კაცს უნდა გააჩნდეს საშუალება თვითონ აირჩიოს, რა გზას დაადგეს. დღევანდელი ვითარება ყველა მიმართულების მხატვრობას უხსნის გზას.

ერთ რამეში ვერ დავეთანხმები ახალგაზრდობის გარკვეულ ნაწილს. ესაა საკმაოდ გავრცელებული აზრი, თითქოსდა ახალი სიტყვა მხოლოდ ახალი მხატვრობის მეშვეობით, შესრულების უჩვეულო მანერით შეიძლება ითქვას. ვფიქრობ, რეალისტური მხატვრობა მეტ ყურადღებას, მეტ და-

კვირებებს იმსახურებს, რათა დაეინახოთ მისი განვითარების მრავალფეროვანი შესაძლებლობები. დღევანდელი აბსტრაქციონისტების ნამუშევრებში რაიმე პრინციპულ სიახლეს ვერ ვხედავ. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, მეოცე საუკუნეში წარმოშობილ მიმდინარეობებს საქართველოს მხატვრობაში კვალი რომ არ დაეტოვებინათ, ალბათ, გულდასაწყვეტი იქნებოდა ხელოვნების მოყვარულთათვის.

თქვენს საყვარელ მხატვრებს შორის ვის გამაოჩნევდით?

ჩემი საყვარელი მხატვარი იყო და არის ნიკოლოზ კანდელაკი. მისი სტუდენტი ვიყავი. თავს ბედნიერად ვთვლი, რომ მასთან შემახვედრა ბედმა. მისი ნამუშევრებით იამაყებდა მოწინავე კულტურის მქონე ყოველი ქვეყანა. საქართველოში კი, ვფიქრობ, მისი დამფასებლების რიცხვი პროფესიონალებით შემოიფარგლება. შესაძლოა, აუცილებელიც იყოს გარკვეული დრო მხატვრის გასაგებად. ისტორიას უამრავი მსგავსი მაგალითი ახსოვს. ყოველ შემთხვევაში, დარწმუნებული ვარ, მოვა თაობა, რომელიც ნიკოლოზ კანდელაკს ხელახლა აღმოაჩენს.

ისე ნუ გამოგებთ, თითქოს დაზღუერი რეალისტური ქანდაკების გარდა სხვა არაფერი მაინტერესებდეს. ორნამენტები და რელიეფები, ქართულ ეკლესიებზე რომ ამოუკვეთიათ ძველ ოსტატებს, ფასდაუდებელი ხელოვნებაა.

ძველი ხალხების მიერ შექმნილი ძეგლების თაყვანისმცემელი გახლავართ. გულდასაწყვეტია, რომ საქართველოს არცერთ მუზეუმში არ არის გამოფენილი ეგვიპტურ ან ბერძნულ ქანდაკებათა ასლები. ამგვარი ექსპოზიცია, ვფიქრობ სასარგებლო სამსახურს გაუწევდა ახალგაზრდებს გემოვნების ჩამოყალიბებაში. კარგი იქნებოდა ჩვენს ქალაქს მსოფლიო კულტურის მუზეუმი რომ ჰქონოდა. სადაც თაბაშირის ასლების, მაკეტებისა და რეპროდუქციების სახით წარმოდგენილი იქნებოდა ბევრი რამ მნიშვნელოვანი, რაც დღემდე შექმნილია.

ძალიან ვაფასებ დავით კაკაბაძის შე-

მოქმედებას; განსაკუთრებით ძვირფასია ჩემთვის მისი იმერეთის პეიზაჟები.

თქვენს შემოქმედებაზე თუ მოუხდენია კრიტიკის უარყოფითი ან დადებითი შეფასებენა?

ყოველ ხელოვანს კრიტიკა უნდა ეხმარებოდეს. სამწუხაროდ, ჩვენში კრიტიკა ვერ ასრულებს ამ ამოცანას. მხატვრის მიმართ იგი ან უარყოფითია, ან მთლიანად დადებითი, ნამუშევრების შეფასებაში ავლენს ზერელე დამოკიდებულებას. ამგვარ კრიტიკას არავითარი სარგებლობა არ მოაქვს მხატვრისათვის, მხოლოდ მყარი პოზიციის მქონე კრიტიკა შესძლებს გავლენა მოახდინოს შემოქმედებით ცხოვრებაზე.

ქანდაკება — მრავალგანზომილებიანი ხელოვნებაა და მისი შეფასებისას ყურადღება უნდა მიექცეს სივრცეს, ფორმას, პლასტიკას, სიმკვრივეს, შესრულების ოსტატობას.

როგორ დებულობთ თქვენი ნამუშევრების მიმართ მაყურებლის მიერ გამოთქმულ შენიშვნებს?

ამ მხრივ შესასურია მსახიობების მდგომარეობა, მათ ზომ უშუალო კონტაქტი აქვთ მაყურებელთან და საკმაოდ თვალსაჩინოდ ზედავენ როგორ აფასებს მათ შემოქმედებას მაყურებელი. მოქანდაკე მარტოობაში მყოფი მუშაობს, გააქვს ნამუშევარი გამოფენაზე, მაყურებელი აკეთებს საკუთარ დასკვნებს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ სხვათა მოსაზრებების მოსმენა არ მაინტერესებდეს და დამაჩერებელ რჩევას არ ვითვალისწინებდე. შენიშვნები, რომლებსაც გამოთქვამენ ჩემი სახელოსნოს სტუმრები დაუშთავრებელი. მუშაობის პროცესში მყოფი ნამუშევრების შესახებ, საინტერესო მოსასმენია, მაგრამ მათ მხოლოდ წვრილმანებში თუ ვუწევე ანგარიშს. ყველაზე დიდი წონა მაინც კოლეგის სიტყვას აქვს (თუმცა ზოგიერთი მათგანი ცდილობს დაგარწმუნოს ნამუშევრის მისებურ გადაწყვეტაში). მისი აზრი იმთავით არის საგულისხმო, რომ შესრულების ხერხებთან დაკავშირებულ წმინდა პროფესიულ საკითხებსაც ეხება.

რას ურჩევდით ახალგაზრდას, რო-



მელმაც გადაწყვიტა მოქანდაკე გახდეს?

ბევრჯერ თქმულა და მეც უნდა გავიმეორო, რომ შრომისმოყვარეობის გარეშე ვერც მოქანდაკე ვერ გახდები. ამას დარგის სპეციფიკა მოითხოვს (ისევე როგორც ყველა სხვა დარგის სპეციფიკა), მაგრამ არსებობს სხვა უნარიც, ურომლისოდაც მოქანდაკის მუშაობა შეიძლება სიზიფეს შრომას დაემსგავსოს. ეს გახლავთ ჭვრეტის უნარი, დაკვირვების უნარი. შესაძლოა, ამ უნარის განვითარება მეტ ნებისყოფას მოითხოვს მოქანდაკისაგან, ვიდრე, ფიზიკური სამუშაოს შესრულება, ძვრწვის პროცესთან რომ არის დაკავშირებული. ჭვრეტის უნარს ბავშვობიდანვე სჭირდება განვითარება, მოქანდაკის მახვილ თვალს არ უნდა გაუჭირდეს სახასიათოს გამორჩევა შემთხვევითისაგან, მან უნდა შეძლოს სივრცეში თავისუფლად განალაგოს ფორმები. სივრცობრივი აზროვნების გარეშე ხომ წარმოუდგენელია მოქანდაკის ხელოვნება. შემოქმედებით შრომას მხოლოდ მაშინ ექნება აზრი, თუ შემოქმედი საკუთარი უნარისა და გემოვნების განვითარებაზე იზრუნებს.

თქვენს მიერ შექმნილმა რომელმა ქანდაკებამ მოგიტანათ განსაკუთრებული კმაყოფილება?

მიკირს გამოვარჩიო რომელიმე მათგანი. ყოველი ნამუშევარი დიდ ენერჯიას მოითხოვს ავტორისაგან. სტიმულს მაძლევს ფორმაზე მუშაობის დროს მიღწეული პატარა წარმატებაც კი. დამთავრებული ნამუშევრის თვალთვლებისას უკმაყოფილების გრძნობა ბევრ მოქანდაკეს უჩნდება. მეორეს მხრივ, ეს გვინარჩუნებს სტიმულს, გვიბიძგებს მოძრაობისაკენ. მხატვრის დაძაბულ შრომას შეიძლება შემოქმედებითი წვაც ვუწოდოთ. ეს შრომა მთლიანი პროცესია, ის არის მხატვრის ყოფაც და მისი ცხოვრების სტილიც. ასე რომ, მიკირს რაიმე სხვა გრძნობის გამოყოფა შემოქმედის შრომაში, რა თქმა უნდა, ზოგ ნამუშევარს სევდაც ახლდა, ზოგსაც სიხარული...

როგორ გესმით შემოქმედებითი თავისუფლება?

ყოველი შემოქმედი გამოდის საკუთარი თავიდან, მხატვრის „მე“-დან. საერთოდ, ქანდაკებაში წინააღმდეგი ვარ თანრობითი სტილისა. ჩემს მიერ გამოქვეყნებულ თანამედროვეთა პორტრეტებ-



ში, ალბათ, აისახა ჩემი პირადი დამოკიდებულება მათდამი. თუმცა, ეს მაინც არასოდეს ყოფილა მთავარი. ვცდილობ, ზედმეტი ფსიქოლოგიზმით არ გადავტვირთო პორტრეტი და წმინდა სკულპტურულ ამოცანებზე გავამახვილო ყურადღება. რაც შეეხება შემოქმედებით თავისუფლებას, პირადად ჩემთვის უფრო მისაღებია თავისუფალი შემოქმედებითი ძიებანი რეალისტური მხატვრობის ფარგლებში.

რა პრობლემათა წინაშე დგანან ქართველი მოქანდაკეები დღეს? რა ამოცანები წაუყენა მათ ჩვენმა ეპოქამ?

ქართველი მოქანდაკისათვის ამჟამინდელი ყველაზე საინტერესო ამოცანა, ალბათ, თბილისის უსახური უბნების გამოცოცხლება იქნებოდა. მაგრამ ამისათვის მარტო მოქანდაკის მონდომება არ კმარა. დაინტერესება უნდა გამოიჩინოს საზოგადოებამაც და ქართველმა არქიტექტორებმაც. თბილისი ის ქალაქია, რომლის სახის უმნიშვნელო ცვლილებაც კი საზოგადოების ყურადღებას იმსახურებს. იშვიათია თბილისელი, რომელსაც არ გააჩნდეს თბილისის არქიტექტურული თუ სკულპტურული განვითარების საკუთარი „გეგმა“.

ალბათ, ასეთი გეგმა თქვენც გაგაჩნიათ?

რა თქმა უნდა. შესაძლოა, ის ძალზე ცალმხრივი იყოს, მაგრამ პროფესიის მიხედვით, ჩვენი კუთხიდან ვიყურებით და ჩვენებურად ვაფასებთ მოვლენებს. არ ვეთანხმები არქიტექტორებს იმ საკითხში, რომ ძეგლთა უმრავლესობა მაინცდამაინც თბილისის ცენტრში უნდა იდგეს. საბურთალოზე, ამ ვეებერთელა უბანში, რომელიც თბილისის შუაგულში მდებარეობს, ორი ქანდაკება დგას. ხომ უნდა გააწონასწოროს ამ უბნის კუთხოვანი ხაზები რაიმე პლასტიკამ. ქანდაკებამ თუ არა, რაიმე სხვა პლასტიკურმა ფორმამ...

კარგი იქნებოდა, ქალაქში გვექონოდა პარკი, რომელიც საგამოფენო ადგილადაც იქცეოდა მოქანდაკეთათვის, ამგვარი რამ ბევრ ქვეყანაში არსებობს. ღია ცის ქვეშ გამოფენილი ქანდაკების

სიმშვენიერე რომ დავინახოთ, მას მშვენიე გარემო და სივრცე ჰქონდეს. ლისის ჯერჯერობით ასეთი პარკი არა აქვს.

თბილისელები ხშირად გამოთქვამენ უკმაყოფილებას მოქანდაკეთა თუ არქიტექტორთა მიმართ. ამის მიზეზი იქნება ამ ორი მჭიდროდ დაკავშირებული პროფესიის ერთგვარი შეუთანხმებლობაცაა. ქანდაკების ფაქულტეტზე სერიოზულად უნდა ისწავლებოდეს არქიტექტურა, რათა მოქანდაკეს თვითონ შეეძლოს პროექტის შედგენა, ხოლო არქიტექტორებს ისე უნდა ასწავლიდნენ ხატვას და ძერწვას, რომ შესძლონ პლასტიკის შეტანა გეომეტრიულ რიტმებზე დაფუძნებულ ნამუშევრებში. თბილისის სასიკეთოდ დაემჩნეოდა ამ მეცადინეობათა კვალი.

გარდა ამისა, აუცილებლად მიმაჩნია კონკურსების ჩატარება. მართალია, კონკურსში ერთი იმარჯვებს, მაგრამ, საბოლოო ჯამში, იმის წყალობით, რომ მობილობებულია მონაწილეთა მთელი შემოქმედებითი ძალები, მას ყველასათვის მოაქვს სარგებლობა.

კიდევ ერთი მოსაზრება მინდა გამოთქვა, რომელიც უშუალოდ ქალაქის გარეგნობას არ ეხება. საგამოფენო მიმღებ კომისიაში რამდენჯერმე მომიწია ყოფნა და ვიცი, რომ გამოსაფენად მოტანილი ნამუშევრების გარკვეულ ნაწილს უკან ატანენ ავტორებს. კარგი იქნებოდა, გვექონოდა ისეთი გალერეა, სადაც ყველანი გამოიფინებოდნენ, ვისაც კი სურვილი ექნებოდა, ხოლო ნამუშევრების ავკარგიანობას უშუალოდ მაყურებელი შეაფასებდა. კომისიის მიერ დაწუხებულ ნამუშევრებს ავტორები გაიტანენ მნახველთა სამსჯავროზე, ეს სულაც არ იქნებოდა ავტორთათვის შეურაცხყოფელი. გავიხსენოთ იმპრესიონისტთა მაგალითი. მიმაჩნია, რომ ყველა მხატვარს აქვს უფლება აჩვენოს თავისი შემოქმედება მაყურებელს, მიუხედავად იმისა, თუ როგორ ვაფასებთ მას დღეს.

ახლა მხატვრების დიდი ზნის ოცნება: **თბილისში გაიხსნა თანამედროვე სახ-**



ვითი ხელოვნების მუზეუმი, რას იტყო-
დით ამის თაობაზე?

ბოლო ათწლეულების მანძილზე და-
გროვდა უამრავი ნამუშევარი. მიმდინ-
არეობს მჩქეფარე შემოქმედებითი
ცხოვრება, საჭიროა ყოველივე ამის მა-
ყურებლამდე მიტანა, რათა თვალსაჩი-
ნო გახდეს მხატვრობაში მიმდინარე
პროცესები. ალბათ აჯობებდა თანამედ-
როვე ხელოვნება გამოფენილიყო თა-
ნამედროვე შენობაში, რომელიც თავად
იქნებოდა ხელოვნების ნიმუში, მაგრამ
რისი საშუალებაც გავვაჩნია, იმით უნ-
და დაკმაყოფილდეთ.

**როგორია თქვენი დამოკიდებულება
რელიგიასთან?**

ქრისტიანულმა რელიგიამ დაგვიტოვა
უდიდესი ხელოვნება. როცა ვლაპარა-
კობ ძველი ქართულ ქრისტიანული
მხატვრობის ტრადიციების გაგრძელებ-
აზე, არ ვგულისხმობ ეკლესიების
მოხატვით შემოფარგვლას. ის აზროვნე-
ბა, ხედვა, ქართულ ფრესკებში და რე-
ლიეფებში რომ არის გამოხატული, სა-
გამოფენო დარბაზებში უნდა გაგრძელ-
დეს. ახალგაზრდობაში ხშირად ვიხა-
ტავდი ეკლესიების დეკორს. ვაგრო-
ვებდი ამ სახის ჩანახატებს. ახლა, რო-
დესაც მეტი საშუალება მაქვს ვათვალი-
ერო ძეგლები, ვაკვირდები მოხატულო-
ბას, ქანდაკებას და ისევ და ისევ მთო-
ცებს დახვეწილი პლასტიკა და სიღრმე,
რაც ეფექტების გარეშე, უბრალოდ
არის გადმოცემული. ქრისტიანული
მხატვრობა საშუალებას აძლევდა მაყუ-
რებელს ზიარებოდა წარუფალ ჭეშმარი-
ტებებს, თვალსაჩინოს ხდიდა მათ. უნ-
და ვაღიაროთ, რომ დღეს, ძირითადად,
ქრისტიანული მხატვრობის ესთეტიკაზე
გვაქვს გადატანილი ყურადღება და ნაყ-
ლებს ყურადღებას ვუთმობთ სიმბოლო-
თა მნიშვნელობას, მის ხატოვან, შინა-
არსობრივ მხარეს. იმედია, ამგვარი ცა-
ლმხრივი დამოკიდებულება თანდათან
შეიცვლება.

**რა აზრისა ხართ ქართული ხელოვნე-
ბის განვითარებაზე? რა გზით მიდის
ქართული მონუმენტური ქანდაკება?**

საქართველოში მუდამ იყვნენ ნიჭიე-
რი შემოქმედნი, შესაფერის ვითარება-

ში მხატვრობის განვითარებას ხელი არ
შეეშლება. მაგრამ საზოგადოების ყუ-
რადლების გარეშე არაფერი გამოვა.

მხატვრების ერთუზიანში არ კმარა
სრულფასოვანი შემოქმედებითი ცხოვ-
რებისათვის. მხატვარი უნდა გრძნობ-
დეს, რომ მისი შემოქმედება საჭიროა.
უნდა გავარკვიოთ ნამუშევრის ფუნ-
ქცია და მათ იმ სარდაფებზე უკეთესი
ადგილი მივუჩინოთ. გამოფენების შემ-
დეგ რომ ინახავენ.

დღეს ბევრი, ძალზე სხვადასხვაგე-
რი ნაწარმოები იქმნება. ვიჭირს ჩინის
თქმა, თუ რა გზით ვითარდება ჩვენი
მხატვრობა. ამის გარჩევას დრო სჭირ-
დება.

რაც შეეხება მონუმენტურ ქანდა-
კებას, ზოგიერთი ჩვენთან დადგმული
ძეგლი ისე გამოიყურება, თითქოს
უზომოდ გაუდიდებიათ ეტიუდური ნა-
მუშევარი. ისინი დაუმთავრებელ და
ნაჩქარევად შესრულებულ შთაბეჭდი-
ლებას ტოვებენ. ქანდაკების სიდიდე არ
განსაზღვრავს მის მონუმენტურობას.
ნიკოლოზ კანდელაკის ნატურალური
ზომის პორტრეტები უაღრესად მონუ-
მენტურია თავისი ფორმით.

მონუმენტურ ქანდაკებაში ამჟამად
ნაკლებად ტრადიციულ ხერხებსაც იყე-
ნებენ. თუმცა, შესაძლოა, ეს გარემოე-
ბა არც იყოს საგანგაშო, დროთა გან-
მავლობაში იცვლება გამოსახვის სა-
შუალებანი.

ქანდაკების შეფერილობამ თვალსა-
ჩინო უნდა გახადოს მისი ფორმა. სწო-
რად შერჩეული მასალა და ფერი კე-
თილშობილ იერს ანიჭებენ ნამუშე-
ვარს.

**— როგორია თქვენი შემოქმედები-
თი გეგმები?**

ყველა მხატვარს აქვს შემოქმედები-
თი გეგმები, და მათ შორის, მეც, მაგ-
რამ მათ განსახორციელებლად მარტო
სურვილი არ კმარა.

განკითხვის დღის აღრეული გაქმოსახულაგანი ქართულ ხელოვნებაში

ნათელა ალადაშვილი

ქრისტიანული რელიგიის საფუძველს შეადგენს იმქვეყნიური ცხოვრების რწმენა, რომელთანაც დაკავშირებულია წარმოდგენები ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და განკითხვის დღე-

ჯოისუბანი. აღმ. ფასადის სარკმელის გაფორმება



ზე — ადამიანთა უკანასკნელ, სამართლიან საშინელ სამსჯავროზე. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ეს ძირითადი იდეები ასახულია საღვთო წერილის წიგნებში. უკვე ადრინდელი ხანიდან მათ დიდი ადგილი დაიკავეს ეკლესიის მამათა, მღვდელმთავართა ნაშრომებში, რომლებიც შეიცავეს ამ წარმოდგენათა კომენტარიებს. ასე მაგალითად, იოანე ოქროპირის, კირილე ალექსანდრიელის და სხვათა ნაწერებში ლაპარაკია ღვთიურ სამსჯავროზე, ციურ სამეფოზე, მართალთა გამარჯვებასა და ცოდვილთა დასჯაზე, მოცემულია სამსჯავროს ცალკეული მომენტების აღწერა.

მაგრამ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში განკითხვის დღის სურათმა უშუალო ასახვა არ პოვა. აღნიშნული პერიოდის სახვითი ხელოვნების საერთო ხასიათის შესატყვისად ამ თემის ხორცშესხმას სიმბოლური და ალეგორიული ხასიათი ჰქონდა. მას გადმოსცემს კომპოზიციები „კრავების და თებების განყოფა“ (III ს-ის სარკოფაგის სახურავის რელიეფები მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან, ფუნდის ბაზილიკის აფსიდის მოზაიკა — 400-402 წწ., სანტ აპოლინარი ნუოვოს მოზაიკა რავენაში — VI ს.) და სახარების იგავი გონიერ და უგუნურ ქალწულებზე (როსანოს კო-

დექსი — VI ს.), რომლებიც სიმბოლურად განასახიერებენ კეთილის გამოყოფას ბოროტისაგან. გვხვდება აგრეთვე ესქატოლოგიური მნიშვნელობის ცალკეული მოტივები, როგორცაა პეტრე-პავლი (საყდარი განმზადებელი) — სიმბოლო მოსამართლისა, რომელიც მოვა; აგრეთვე სამსჯავროს მათუწყებელი მენალარე ანგელოზები და სხვა. ესქატოლოგიურ იდეას გამოხატავს ეკლესიების საკურთხეველის აფსიდებში წარმოდგენილი ჭვრის გამოსახულებანი და თეოფანიის — ღვთის გამოცხადების განზოგადებული ხასიათის რემპრეზენტაციული კომპოზიციები, რომლებიც უფლის დიდებას ასახავს.

თვით განკითხვის დღის, მისი შედეგებისა და ცალკეული დეტალების გადმოცემისადმი ინტერესი შემდგომ ეპოქაში გამომჟღავნდა, დაწყებული VII-IX სს-დან, როდესაც ხდება გადასვლა თემის სიმბოლური გადმოცემიდან მის ნარატიულ დამუშავებაზე, გამომდინარე სხვადასხვა ტექსტიბიდან. ძირითად წყაროდ განკითხვის დღის გამოსახულებისათვის მიიჩნევენ ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელსაც IV ს-ის ავტორს ეფრემ ასურს მიაწერენ. მკვლევართა შეხედულებით, ფორმირება განკითხვის დღის კომპოზიციისა, რომელიც სხვადასხვა მოტივებს აერთიანებს, ემთხვევა პერიოდს VIII ს-დან X ს-მდე, თუმცა ყველაზე ადრინდელი ჩვენამდე მოღწეული მაგალითები აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში IX-XI ს-ის დასაწყისს მიეკუთვნება. როგორც ბიზანტიური სპილოს ძვლის ფირფიტის (ვიქტორია და ალბერტის მუზეუმი ლონდონში) გამოსახულების მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ამ სცენის ძირითადი შემადგენელი მოტივების გაერთიანება უკვე X ს-ის მეორე ნახევარში განხორციელდა.

განკითხვის დღის სცენის ყველაზე ადრეული გამოსახულება ქართულ ხელოვნებაში, საქართველოს ისტორიულ რეგიონში, მთიან რაჭაში მდებარე ჯონისუბნის ეკლესიის რელიეფურ დეკორაჟშია მოცემული. ფიგურული რელიე-



ჯონსუბანი. აღმ. ფასადის რელიეფი. კტორი და მენალარე ანგელოზი

ფები, რომლებიც X ს-ის პირველი ნახევრით თარიღდება, აღმოსავლეთის ფასადზე, სარკმლის ირგვლივაა განლაგებული. სარკმლის ღიობის ზემოთ ნახევარწრიული ფორმის ქვაზე წარმოდგენილია თვით სასამართლო: ცენტრში საყდარზე მჯდომი მაცხოვარი მკურთხებელი მარჯვნივ და გრაგნილით მეორე ხელში, ხოლო მის გვერდით მდგომარე მოციქულები: პეტრე, რომელსაც გასაღები და გრაგნილი უჭირავს, და პავლე წიგნით ხელში. რელიეფის შინაარსი, ასომთავრული წარწერით, განსაზღვრულია როგორც განკითხვა.

ქვემოთ, სარკმლის ორივე მხარეს მოთავსებულ ფილებზე განკითხვის ცალკეული ეპიზოდებია გამოსახული. მარცხენა რელიეფზე ვხვდავთ ფეხზე მდგომ ანგელოზს, რომელიც საყვირზე უკრავს, რათა მიცვალებულნი აღდგნენ განკითხვის დღისათვის, საყვირის ხმა უფლის გამოცხადებასაც მოასწავებს. ჩვეულებრივ ორ მენალარე ანგელოზს გამოსახავენ ხოლმე, ზოგჯერ კი ოთხს, სამყაროს ოთხი მხარის შესაბამისად. ჯონსუბანში მხოლოდ ერთი ანგელოზია, რომლის გვერდით წარ-



ჯოისუბანი. აღმ. ფსადის რელიეფი.
სულეების აწონა

მოდგენილია კტიტორი ეკლესიის მოდელით. ასომთავრული წარწერა გადმოგვცემს მის სახელს — „წმიდაო ეკლესიაო, შეიწყალე გაბრიელ მამასახლისი“. ამრიგად, ეკლესიის მამაშენებელი, კტიტორი შეწყალებას ითხოვს მომავალი განკითხვის დღის დროს და მისი ჩართვა ამ სცენის შემადგენლობაში საეცებით ლოგიკურია. ტერმინი მამასახლისი საქართველოში სხვადასხვა მნიშვნელობით იხმარებოდა და აღნიშნავდა როგორც საერო ხელისუფლების წარმომადგენელს, ისე სასულიეროსი, კერძოდ მონასტრის წინამძღვარს. ამ შემთხვევაში სამოსის სახე და შარავანდის არსებობა კტიტორის სასულიერო წოდებაზე უნდა მიუთითებდეს.

თვით ადამიანთა განსჯის მომენტს ჯოისუბანში გადმოსცემს მიცვალებულთა სულეების აწონის ეპიზოდი, რომელიც მარჯვენა ფილაზეა გამოკვეთილი; აქ გამოსახულია ფეხზე მდგომი ანგელოზი სასწოროთ ხელში, ხოლო მის გვერდით ორ რიგად პატარა ზომის შიშველი ფიგურებია მოცემული. ზედა სამი შარავანდიანი ფიგურა ალბათ მართალთა სულეებს აღნიშნავს, ხოლო ქვედა უშარავანდო ფიგურები ცოდვილთა სულეებს.

ამრიგად, ჯოისუბნის რელიეფებში განკითხვის დღის შემოკლებული რედაქციაა მოცემული, თვით ტრიბუნა-

ლი, რომელიც ჩამოყალიბებულია ქვეყნის მიხედვით მაცხოვართან შეიკავს ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურებს ვედრების პოზაში, როგორც ადამიანთა ქომაგებს, აგრეთვე თორმეტი მოციქულისა და ანგელოზთა დასების გამოსახულებებს, აქ შემოსაზღვრულია მხოლოდ და მხოლოდ პირველმოციქულებით — პეტრეთი და პავლეთი. ამ მოციქულების არჩევა, როგორც ჩანს, განაპირობა მოციქულ პეტრეს, სამოთხის გასაღების მფლობელის როლმა, რომელიც ადამიანებს უკვალავს გზას ხსნისაყენ და მა-

ჯოისუბანი. აღმ. ფსადის რელიეფი.
წმ. გიორგი



რთლებს სამუდამო სასუფეველისაკენ მიუძღვის.

განკითხვის დღის მრავალრიცხოვან მოტივთაგან ჯოისუბნის რელიეფებზე მხოლოდ ორია გამოსახული: მენალარე ანგელოზი, რომლის საყვირის ხმაზე მიცვალებულნი აღდგებიან, და ამ ამბავთან უშუალოდ დაკავშირებული სულეების აწონის ეპიზოდი. ესე იგი ოს-

ტატმა სცენის ძირითადი მომენტები შეარჩია: მიცვალებულთა მკვდრეთით აღდგომა და მათი გასამართლება.

მენაღარე ანგელოზთა გამოსახულებებმა უკვე ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული ფართო გავრცელება მოიპოვეს და შემდგომშიაც ხშირად გვხვდებიან შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. რაც შეეხება ანგელოზის მიერ სულების აწონის სცენას, მისი ყველაზე ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული მაგალითები ქრისტიანულ ხელოვნებაში შემონახულია კასტორიის წმ. სტეფანეს (საბერძნეთი) და იილანოი კილისეს (კაპადოკია) ეკლესიების ფრესკებში (ორივე მონათულობა დათარიღებულია IX ან X სს-ით). ამრიგად, ჭოისუბნის რელიეფიც ამ სცენის ერთ-ერთი ადრეული მაგალითია.

ჭოისუბნის რელიეფის გამოსახულება იკონოგრაფიის მიხედვით გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებს კასტორიის ფრესკასთან. ორივე შემთხვევაში თვით მოქმედება კი არ არის გადმოცემული. არამედ მხოლოდ მითითებაა მასზე; სასწორის პიწები ცარიელია. ჩვეულებრივ მათზე დევს გრაგნილები, რომლებზედაც აღამიანთა კეთილი და ბოროტი საქმეებია დაწერილი. ხოლო გვერდზე მდგომი ეშმაკი ცდილობს თავისკენ გადასწიოს სასწორის თასი. კასტორიაში აწონის სცენის გვერდით გამოსახულია მართალი, რომელსაც ისევე, როგორც ჭოისუბნის კტიტორს, შარავანდი ადგას.

ჭოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთ სარკმლის გარშემო მოთავსებული დანარჩენი სიუჟეტური რელიეფებიც, როგორც ჩანს, გააზრებული იყო გარკვეულ კონტექსტში განკითხვის დღის თემასთან. სახელდობრ, ამ სცენის ქვემოთ, სარკმლის ორივე მხარეს წარმოდგენილი ცხენოსანი მეომარი წმინდანები: წმ. გიორგი, რომელიც მეფე დიოკლეთიანეს გმირავს, და წმ. თედორე, რომელიც გველეშაპს ამარცხებს. გადმოსცემენ რა კეთილის ბოროტზე გამარჯვების განზოგადებულ იდეას, ისინი შინაარსობრივად ეხმაურებიან წარმოდგენას უკანასკნელი სამართლი-



ჭოისუბანი, აღმ. ფასადის რელიეფი.
წმ. თედორე

ანი სამსჯავროს შესახებ.

ოსტატმა საერთო კომპოზიციაში ჩართო აგრეთვე ძველი აღთქმის ორი სცენა — დანიელ წინასწარმეტყველი ლომების ხაროში და წინასწარმეტყველი იონას ისტორია (დანიელის ჩანთქმაც ვეშაპის მიერ და მისი ხახიდან გამოსვლა ე. ი. განთავისუფლება). ერთ ფილაზე გამოკვეთილი რელიეფები სარკმლის ქვედა ნაწილში იყო მოთავსებული. (ამჟამად ეს ფილა დაკარგულია, მაგრამ იგი ადგილზე ნახა და აღწერა ვიორგი ბოქორიძემ 1929 წელს რაჭაში ექსპედიციის დროს). ძველი აღთქმის ეს სცენები ქრისტიანული თეოლოგიის მიხედვით წარმოადგენენ სიმბოლურ მითებებს მკვდრეთით აღდგომაზე და ამრიგად განასახიერებენ აღამიანის სულის ხსნის იდეას, რაც მათ განკითხვის დღის იდეურ ჩანაფიქრთან აკავშირებს.

ამრიგად, ჭოისუბნის რელიეფებში, რომლებიც X ს-ის პირველ ნახევარს მიეკუთვნება, განკითხვის დღის შემოკ-



ლებული ვარიანტია მოცემული; ოსტატმა ამ ვრცელი, მრავალი ეპიზოდისა და მოტივის შემცველი სცენიდან მხოლოდ ცალკეული მოტივები შეარჩია. ეს შეიძლება ავსხნათ იმით, რომ იმ დროისათვის სცენის გავრცობილი ეკონოგრაფიული ტიპი ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოო სახით ჩამოყალიბებული. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ განკითხვის დღის კომპოზიციის შემადგენლობაში შემავალ სხვადასხვა ეპიზოდებსა და მოტივებს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ცალკე გამოხატავდნენ ხოლმე სხვადასხვა კომბინაციაში. ჯონსტანში, როგორც აღვნიშნეთ, ოსტატმა განკითხვის დღის მოტივები აველი ალტჰიმის სცენებს, წმ. მეომრებისა და კტიტორის გამოსახულებებს დაუკავშირა.

ჯოისუბნის რელიეფების სტილისტური ნიშნები ქართული სკულპტურის განვითარების ე. წ. „წინაპალატიკური“ სტადიის მხატვრულ მიდგომას ასახავს. მათ ხასიათს განსაზღვრავს გამოსახულების სიბრტყობრივი გადაწყვეტა, რასაც არ არღვევს რელიეფის სიმაღლის უმნიშვნელო მონაცვლეობა. ოსტატი-

სათვის ჯერ კიდევ უცხოა სივრცობრივი კატეგორიები, რის შედეგადაც მოადგენს ფიგურათა პირობითი დაყენება, თავისა და სხეულის ფრონტალური ასპექტის შეთავსება პროფილში ნაჩვენებ ფეხებთან. სამ მეოთხედში წარმოდგენილი არიან მხოლოდ მიცვალებულთა სულების აღმნიშვნელი პატარა ფიგურები, მაგრამ ეს, როგორც ჩანს, ოსტატის მიერ მინიატურული ან ფრესკული მხატვრობის რომელიღაც ნიმუშის გამოყენებით აიხსნება, საიდანაც მან ეს ფიგურები გადმოიღო. მაგრამ ვერ შესძლო სწორად გადმოეცა მათი რთული პოზები (სამმეოთხედში წარმოდგენილ ტორსთან პირობითად მიდგმული ფრონტალური თავი).

ჯოისუბნის რელიეფები სიახლოვეს ამკლავებენ IX-X სს-ბის ქართული სკულპტურის ნაწარმოებებთან, რომლებთანაც მათ აკავშირებს ბლოკისებური ფიგურების სტატიკურობა. მათი გეომეტრიზებული აბრისი და დამძიმებული პროპორციები, სამოსის სწორხაზოვანი ნაოკების აღმნიშვნელი სქემატური ნახატი, ისინი შეიძლება მოვთავსოთ რაჭის სხიერის ეკლესიის კან-

ნიკორწმინდა. სამხრეთ ფასადის რელიეფი. ქრისტეს მეორედ მოსვლა



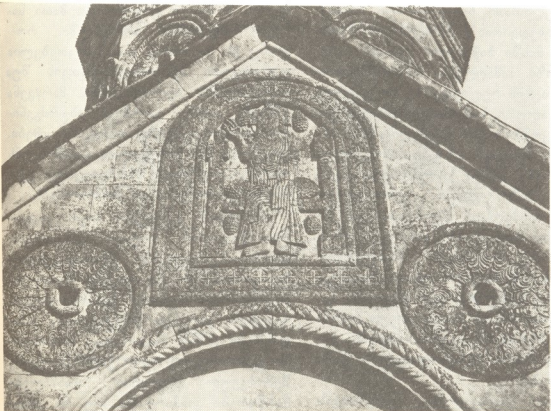
ეკლის IX-X სს-ბის მიჯნის რელიეფებსა და X ს-ის მეორე ნახევრის კვაისა-ჯვარისა და ნადარბაზევის ეკლესიების რელიეფებს შორის (ეს უკანასკნელი ეკლესიები მდებარეობენ კუდაროს რაიონში, რომელიც ისტორიულად რაჭასთან იყო დაკავშირებული). ამრიგად, ჯოსუბნის რელიეფების შესრულების ხანა შეიძლება განისაზღვროს X ს-ის პირველი ნახევრით ან მისი შუა წლებით.

შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში ესქატოლოგიურმა წარმოდგენებმა ამქვეყნიური სამყაროს დასასრულის შესახებ ასახვა პოვეს აგრეთვე ქრისტეს მეორედ მოსვლის კომპოზიის სახით, რომელიც XI ს-ის დასაწყისის ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთ ფასადის ფრონტონშია გამოქანდაკებული. დიდების ორგოლით გარემოცულ ქრისტეს ორი ანგელოზი მიაფრენს, ხოლო კიდევ ორი, ასევე ფრენის პოზაში წარმოდგენილი, ანგელოზი საყვირის ხმებით ქვეყნიერებას უფლის მოვლენას აუწყებს. ქრისტეს მეორედ მოსვლის შინაარსს გადმოსცემს აგრეთვე ამავგე სამხრეთის ფასადის პორტალის ტიმ-

პანზე მოთავსებული ჯვრის ამალღებულ სიმბოლური კომპოზიცია, მაშინ როდესაც დასავლეთის ფასადის ფრონტონში საყდარზე მჯდომი ქრისტე-მოსამართლეა წარმოდგენილი. ამრიგად, ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადების შემამკობელი ყველა ეს კომპოზიცია შინაარსობრივად ერთმანეთს უკავშირდება.

აღნიშნული ესქატოლოგიური მოტივების ანალოგიური გაერთიანების მაგალითად აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში შეიძლება მითითებულ იქნას გიულუ დერეს (ეკლესია № 4) X ს-ის მხატვრობა კაპადოკიაში. ეკლესიის კამარაზე ერთმანეთის გვერდით მოთავსებულია მეორედ მოსვლის ქრისტეს გამოსახულება და ჯვრის ამალღება, ხოლო აღმოსავლეთის კედლის ტიმპანზე — საყდარზე მჯდომი ქრისტე-მოსამართლე, მაგრამ ნიკორწმინდისაგან განსხვავებით, გიულუ დერეს მონატულობაში მისი გამოსახულება ვედრების კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილია. უნდა აღინიშნოს, რომ თემატიკური სიახლოვისას გამოსახულებათა იკონოგრაფიული რედაქციები და მათი კომპოზიციური გადაწყვეტა კაპადოკი-

ნიკორწმინდა დასავლეთ ფასადის რელიეფი. მატხოვარიპოსამართლე





კაცხი. ჭვრის ამალღება

ურსა და ქართულ მაგალითებში განსხვავებულია ერთმანეთისაგან. სახელდობრ, ჭვრის ამალღება კაპადოკიის მოხატულობაში ჩვეულებრივი რედაქციის მიხედვითაა გადმოცემული. მედალიონს მასში ჩაწერილი ჭვრით ორი ანგელოზი ამალღებს, ნიკორწმინდის, ასევე კაცხის რელიეფებზე მოცემულია ორიგინალური, საქართველოსათვის ტიპური კომპოზიცია, რომელიც ოთხ ანგელოზს შეიცავს; არ არის მოცემული მედალიონი, ჭვარი პოსტამენტზე დგას, რითაც ხაზი ესმება ვერტიკალურ ღერძს, რომელსაც ექვემდებარება ანგელოზთა ფიგურების განლაგება.

როგორც მოტანილი მაგალითები მოწმობს, საქართველოს X-XI სს-ის ეკლესიების სკულპტურულ დეკორში გარკვეულად აისახა ქრისტიანული რელიგიური მსოფლმხედველობისათვის დამახასიათებელი ესქატოლოგიური წარმოდგენები.

ფართო გავრცელება განკითხვის

დღის თემამ შემდგომ ხანაში, დასავლეთიდან მოყოლებული. საქართველოს კედლის მხატვრობაში პოვა.

ადრინდელ მაგალითს წარმოგვიდგენს სვანეთის ფერწერული სკოლის ნიმუში, სახელდობრ ადიშის მახლობლად მდებარე წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, რომელიც XI ს-ის პირველ ნახევარშია შესრულებული. ამ პატარა ეკლესიის მხატვრობის პროგრამა განკითხვის დღის მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდებს შეიცავს, კერძოდ ცოდვილთა წამების სცენებს, რომლებიც თავისუფლად არის განლაგებული და საეკლესიო კედლის ლიუნეტის არეზე, სარკმლის ირგვლივ. მხატვრობა ძლიერ დაზიანებულია, მაგრამ მაინც ხერხდება გამოსახულებათა გარჩევა.

სარკმლის მარცხნივ წარმოდგენილ ქალს გველი შემოხვევია, ხოლო ეშმაკი მას თავს ესხმის დანით ხელში. ქვემოთ ვხედავთ ეშმაკს, რომელიც ორი შუბით ძირს დაცემულ ცოდვილს გმირავს, ხოლო მარჯვნივ ეშმაკს ხელი ჩაუვლეია და თავისკენ მიათრევის მოხუცებულ წვეროსან კაცს ზურგზე მოკიდებული ტომრით. დანარჩენ ცოდვილთა შიშველი ფიგურებისაგან განსხვავებით იგი სამოსითაა წარმოდგენილი. ეშმაკები შედარებით პატარა ზომის მუქი ფერის შიშველი ფიგურებია, მათი სახეები ნაჩვენებია პროფილში, როგორც ეს საერთოდ დამახასიათებელია უარყოფითი პერსონაჟებისათვის შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. მარჯვენა ეშმაკის თავზე გაირჩევა აბურძგვნილი, თითქოს ყალყზე დამდგარი თმები. ცოცხლად და მეტყველად გადმოსცემს ოსტატურ ფიგურათა განსხვავებულ ექსპრესიულ პოზებსა და მოძრაობებს.

ჯოჯოხეთში გველების მიერ ცოდვილთა წვალების მოტივი განკითხვის დღის კომპოზიციებში ზშირად გვხვდება. ადრინდელ მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ ზემოთ დასახელებული იილანლი კილისეს მოხატულობა კაპადოკიაში (IX-X სს.), სადაც ჯოჯოხეთში გამოსახულია ოთხი ქალი სხეულზე შემოხვეული გველებით. თანხლები წარწერები განმარტავს, თუ რა ცოდ-

ვებისათვის განიცდიან ისინი წამებას. ერთ-ერთ ცოდვილს ორი გველი პირზე კბენს, რაც სასჯელია ცილისწამებისათვის. ალბათ სასჯელი იმავე ცოდვისათვის გადმოცემული უნდა იყოს ადიშის მონატულობის ქალის ფიგურაში. რომელსაც გველი სახეზე კბენს; ხოლო ტომრიანი კაცი შეიძლება ძუნწის განსახიერებად მივიჩნიოთ.

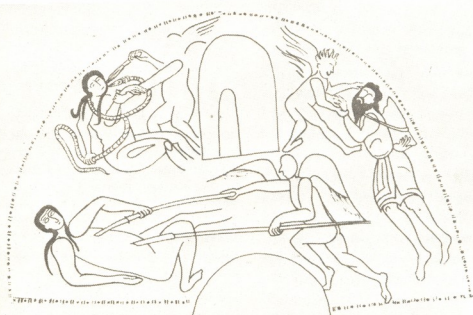
ცოდვილთა დასჯის სცენებს უშუალო შინაარსობრივი კავშირი აქვს მათ პირისპირ საკურთხეველის კონქში წარმოდგენილ ვედრებასთან. რომელიც გამოხატავს ადამიანთა მოდგმისათვის ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ქრისტეს წინაშე ქომაგობისა და შეამდგომლობის იდეას და ჩვეულებრივ განკითხვის დღის კომპოზიციის ძირითად ბირთვს შეადგენს.

ადიშის ეკლესიის დარბაზის კამარა და კედლების ზედა ნაწილი უჭირავს ცხენოსან მეომარ წმინდანთა დიდი ზომის ფიგურებს, რომელთა მოძრაობა საკურთხეველისაკენაა მიმართული; წმ. გიორგი, რომელიც ურჯულო მეფე დიოკლეთიანეს გმირავს, გამოსახულია სამხრეთის მხარეს, ხოლო გველეშაპის დამთრგუნავი წმ. თევდორე — ჩრდილოეთის მხარეს. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს გამოსახულებანი, ისევე როგორც

კოისუბნის რელიეფებში, გააზრებული იყვნენ ბოროტზე გამარჯვებისა და ცოდვებისათვის დასჯის საერთო კონტექსტში. ადიშის მხატვრობაში გამარჯვების, ტრიუმფის იდეა განსაკუთრებით ძლიერად ელერს, რადგანაც მეომარ წმინდანთა თავთან გამოსახული არიან ანგელოზები, რომლებიც მათ ხოტბას ასხამენ.

ზემო სვანეთის ამ ეკლესიის მხატვრობის ლაკონიური პროგრამა ადგილობრივ ტრადიციას მისდევს (ვედრების გამოსახვა საკურთხეველში, წმ. მეომართა, მათ შორის ეკლესიის პატრონის წმ. გიორგის განსაკუთრებული აქცენტირება), მაგრამ, ამასთანავე, იგი უნიკალურია წარმოდგენილ გამოსახულებათა ერთმანეთთან შეთავსების თვალსაზრისით. ეს შეეხება განკითხვის დღის ეპიზოდებს, რომლებიც ჩვეულებრივ არ შედის ზემო სვანეთის მონატულობათა პროგრამაში. ადიშის გარდა, განკითხვის დღე წარმოდგენილია აგრეთვე თიბიანის (უშგული) ღვთისმშობლის ეკლესიის დასავლეთ მინაშენის XII ს-ის მხატვრობაში, სადაც შემორჩენილია მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტები, მათ შორის ქრისტე მოსამართლის სახე, მენალარე ანგელოზები.

ადიში. წმ. გიორგის ეკლესია. დასავლეთ კედლის მონატულობის სქემა





ადიში. წმ. ეიორგის ეკლესია. წ. გიორგი

ადიშის XI ს-ის მონახტულობაში, ისევე როგორც ჭოისუბნის უფრო ადრეულ რელიეფებში, განკითხვის დღის მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდებია მოცემული. მაგრამ ჭოისუბნის რელიეფების ოსტატისაგან განსხვავებით ადიშის მხატვარი არ ირჩევს ამ თემის საკვანძო მომენტებს. მას იზიდავს დიდაქტიკური ხასიათის ეპიზოდების გამოსახვა, რომლებიც თვალნათლივ გადმოსცემს ცოდვილთა დასჯას და ამრიგად უშუალო კავშირშია ყოველდღიურ ცხოვრებასთან.

საქართველოში ამავე პერიოდში უკვე ცნობილი იყო განკითხვის დღის სრული რედაქცია, რომელიც სხვადასხვა სცენასა და ეპიზოდს აერთიანებს. ამას მოწმობს უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის XI ს.-ს დასაწყისის მონახტულობა, რომელიც გარეჯის ფერწერულ სკოლას განეკუთვნება. მონახტულობის მთლიანი იკონოგრაფიული პროგრამა, რომელიც, ჩვეულებრივ, საუფლო დღესასწაულთა ციკლს შეიცავს, სრულდება ამ კომპოზიციით, რომელსაც კლდეში ნაკვეთი ეკლესიის დასავლეთის კედელი უჭირავს. განკითხვის დღის გამოსახვა ეკლესიის დასავ-

ლეთ ნაწილში შემდგომ ხანაში საქართველოს მონუმენტური მხატვრობის ტრადიციული გახდება.

გარეჯის მონახტულობის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ აქ წარმოდგენილი იყო განკითხვის დღის საესეებით ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელიც ამ მრავალი ეპიზოდის შემცველი კომპოზიციის ყველა ძირითად ნაწილს შეიცავს; შემონახულია ვედრების კომპოზიციის გვერდით მსხდომ პოციქულთა ჯგუფები, ცეცხლის მღინარე, რომელიც მაცხოვრის საყდრიდან მარცხნივ, ჯოჯოხეთისაკენ მიედინება. ჯოჯოხეთში წარმოდგენილია ცოდვილთა წამების სცენები და სატანას გამოსახულება.

განკითხვის დღის გამოსახულებათაგან მომდევნო ხანის კედლის მხატვრობის ძეგლებში, როგორცაა ატენის (XI ს-ის 80-იანი წლები), იკვის (XII ს.), განსაკუთრებით კი ბეთანიის, ტიმოთესუბნის (XIII ს.) მონახტულობანი, უდაბნოს კომპოზიცია მხოლოდ გადაწყვეტის გარკვეული ლაკონიურობით გამოირჩევა.

ზემოთ მოტანილი ქართული ძეგლები ავსებენ განკითხვის დღის საერთო სურათს აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში, ამ იკონოგრაფიული თემის განვითარების ადრეულ ეტაპზე.

ძირითადი ლიტერატურა

1. გ. ბოჭორძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები. საქართველოს მუზეუმის შობაზე, ტ. VIII, ტფილისი, 1935.
2. P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси 1962.
3. B. Brenk, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Wien, 1966.
4. N. et M. Thierry, Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963.
5. N. Thierry, Haut moyen-âge de Cappadoce, Paris, 1983.

ქართული მიწის კუბანიტარული პოტენსიალი

პაატა შანშიაშვილი

იბრძმის ქართველი თავისი ჯიშის-თვის, კუთვნილი მიწისთვის — საქართველოს გადარჩენისთვის. ჩვენი მიწის დაობლების მუქარა კი კვლავ დგას, კვლავ რჩება, მაგრამ დღევანდელ დღეს სხვა გზითაც მოდის საფრთხე, საფრთხე ამ მიწის კულტურული ღირსების მოსპობისა, მისი ქართულობის სათუ-ოდ გახდისა და გადაგვარებისა. ქართ-ველი ერის სამკვიდრებელი გარემოს, ქართული მიწის თვითმყოფადობის მოსპობა კი არანაკლებ საშიშროებას უქმნის ჩვენი ერის თვითშეგნებას, მის სასიცოცხლო ძალას, არსებობას.

ეროვნულ მემკვიდრეობას, საკაცობ-რიოდ შესაშურ ბუნებრივ-გეოგრაფი-ულ გარემოს, მისი საკადრისი სიყვა-რულითა და სიბრძნით აღსავსე წინა-პართა შემოქმედების ისტორიულ-კულტურულ განივობას — ქართულ ლანდშაფტსაც მძიმე კრიზისი დაუდგა.

ამ კრიზისის რაობაში გასარკვევად ვცადოთ სქემატურად მაინც განვმარ-ტოთ, რა დანიშნულება ეკისრება სა-სიცოცხლო გარემოს საზოგადოდ, და რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ჩვენში.

თანამედროვე სასიცოცხლო გარე-მო, მთელი ბუნებრივი ლანდშაფტი გა-ნიცდის საზოგადოებრივი ცხოვრების სულ უფრო მზარდ ზეგავლენას და შე-საბამისად საჭიროებს ადამიანის მხრი-დანაც საპასუხო გამაწონასწორებელ მოქმედებას, რაც მრავალდარგობრივ სამეცნიერო ინტელექტზე დაფუძნებუ-ლი ცოტად თუ მეტად ხელოვნურად რეგულირებადი ტერიტორიული სისტე-მების პროექტირებითა და რეალიზაცი-

ით ხორციელდება. სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, ბუნებრივ-ხელოვნური გა-რემო დღეს წარმოადგენს ხუროთმოძ-ღვრების, მისი შესაბამისი დარგების როგორც თეორიული კვლევის, ისე პროფესიონალური პრაქტიკული საქ-მიანობის ობიექტსაც და სწორედ ამი-ტომ სასიცოცხლო გარემოს დანიშნუ-ლებაზე მსჯელობისას მიზანშეწონილია მოვიშველიოთ ხუროთმოძღვრების პირ-ველადი ობიექტის — არქიტექტურული ნაგებობის ფუნქციის კლასიკური გან-მარტება — ვიტრუვიუსისეული: სიმტ-კიცე, სარგებლიანობა. მშვენიერება.

ეს განუყოფელი ფუნქციონალური ტრიადა ლანდშაფტის მიმართ შეიძლე-ბა განიშარტოს ამგვარად — სარგებ-ლიანობა, როგორც სამეურნეო დანიშ-ნულება; სიმტკიცე, როგორც ეკოლო-გიური მდგრადობა — წონასწორობა და მშვენიერება, როგორც სასიცოცხლო გარემოს ეთიური, ფსიქოლოგიურ-ეს-თეტიური მისია. ადამიანის, საზოგა-დოების ჯანსაღი ცხოვრება — სული-ერი და მატერიალური მოთხოვნილებე-ბის დაკმაყოფილება ოდითგანვე მოით-ხოვდა და მოითხოვს ამ სამი ფუნქ-ციის თანასწორობას, ერთიანობას. სხვა შემთხვევაში ნადგურდება ბუნება, არა გვაქვს ხუროთმოძღვრება, ვერ ვი-ღებთ კულტურულ გარემოს.

საზოგადოებრივი ცნობიერების, თუ პიროვნების მსოფლმხედველობის თა-ვისებულება ურთიერთკალსახა ასახვას პოულობს ნივთიერი გარემოს ფუნქ-ციათა სხვადასხვაგვარ ურთიერთმიმარ-ტებაში. ხუროთმოძღვრების, მის სტი-



ლთა კვლილების ისტორია უხვადაა ილუსტრირებული ამ ძიებათა ფართო სპექტრით, იდეალთან მიახლოებისა და მისგან დაცილების მაგალითებით. (გავიხსენოთ, თუნდაც, მეოცე საუკუნის ექსპრესიონიზმი, მოდერნი, სტილისტიკური ამპირი, ხრუშჩოვისეული „არქიტექტურული ზედმეტობებისაგან“ თავისუფალი სტილი თუ მრავალი და მრავალი სხვა). იგივე ითქმის სასიკოცხლო გარემოს მიმართ დამოკიდებულების დინამიკაზეც, მაგრამ თანამედროვე ინდუსტრიული საზოგადოება გამოკვეთილი სტაბილურობით ანიჭებდა და ანიჭებს უპირატესობას სამეურნეო ფუნქციას, რაც ეკონომიკას უპირისპირებს ეკოლოგიას, ლანდშაფტს უქვეითებს ჰუმანიტარულ პოტენციალს და აფერხებს სამეურნეო საქმიანობას.

ბოლო დროის ეკოლოგიურ არამდგრადობათა მრისხანებამ კი მეტად გაამძაფრა კაცობრიობის ყურადღება გარემოს წონასწორობის, მისი ბუნებრივი სასიკოცხლო თვისებების შენარჩუნებისადმი, მაგრამ ეს უფრო მეტად ეხება ლანდშაფტის ისეთ მახასიათებლებს, რომელთა ცვლილება დაუყოვნებლივი ფიზიკური განადგურებით ემუქრება ადამიანს, ხოლო გარემოს ჰუმანიტარულ თვისებათა მნიშვნელობა, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ფსიქოლოგიურ სიჯანსაღეს, კულტურას, ზნეობას — კვლავ ნაკლებად გაითვალისწინება.

ამ მხრივ, საერთაშორისო ძალების კონსოლიდაციის პროცესში, სულ უფრო მეტად იჩენს თავს თავდაპირველად დამოუკიდებლად ჩასახული ბუნების დაცვისა და ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების მოძრაობათა შერწყმის ტენდენცია. გარემოზე ზრუნვის ამ მიმართულების საილუსტრაციოდ საკმარისია დავასახელოთ ის ფაქტი, რომ გაეროსთან ფუნქციონირებადი, **ბუნების დაცვის საერთაშორისო კავშირისა და ისტორიულ ძეგლთა და არეალთა დაცვის საერთაშორისო საბჭოს** პარალელურად გაერო-განმეკოს (UNESCO) საზღვრებში ჩამოყალიბდა **ბუნებისა და კულტურის**

მსოფლიო მემკვიდრეობის დაცვის კომიტეტი. ამ კომიტეტის პროგრამის და სააღრიცხვო სიებში შეიტანება მხოლოდ ისეთი ბუნებრივ-ხელოვნური კომპლექსები და ლანდშაფტები, რომლებიც გარდა საბუნებისმეტყველო და ისტორიული ფასეულობისა. ატარებენ კონკრეტული ბუნებრივი დამოქონადმი ადამიანის ოპტიმალური გამოკიდებულების საკაცობრიო მნიშვნელობის მქონე გამოცდილებას ე. ი. მეურნეობის, ეკოლოგიური უსაფრთხოებისა და ეთიურ-ესთეტიური მოთხოვნილებების ჰარმონიული შეთავსების ისეთ მიგნებებს, რაც თანამედროვე საზოგადოების მომავლისათვის, მისი განვითარებისათვის, წარუვალი მნიშვნელობის მქონე ფასეულობაა.

უნიკალური ბუნებრივ-კულტურული ლანდშაფტების შესანარჩუნებლად საერთაშორისო გამოცდილება იცნობს და სხვადასხვა ქვეყნის პირობებში იყენებს კიდევ ტერიტორიის რეზერვირების მრავალგვარ საშუალებებს, ფორმებს (ეროვნულ და რეგიონალურ პარკებს, ნაკრძალებს, აღკვეთილებს, მუზეუმებს და სხვა). ეს დაცვითი სისტემები გააზრებული კანონზომიერებებით ცხოვრობენ და წარმოადგენენ ტერიტორიულ-ფუნქციური და ადმინისტრაციულ-უფლებრივი, მეცნიერულ-საგანმანათლებლო თუ კულტურულ-შემცენებითი ამოცანების ინტეგრალურად გადაწყვეტის საშუალებას. ისინი, უპირველეს ყოვლისა, მიზნად ისახევენ დაცვის ობიექტის სიკოცხლისუნარიანობის შენარჩუნებას. ამ მიზნით განისაზღვრება მათი სტატუსი, სივრცულ-გეგმარებითი ხასიათი, დაცვითი რეჟიმი, მაგალითად, ყველასათვის კარგად ცნობილი „იელოუსთოუნის“ ეროვნული პარკის მიზანია არ მიაკაროს დაცულ ტერიტორიას „პროგრესი“ და შესაბამისად აქ ადამიანის მარეგულირებელი როლიც მინიმალურია და იფარგლება ძირითადად ტურისტულ-რეკრეაციული „დღწევის“ კომპენსაციით, ხოლო საგოიის ეროვნულ პარკში (საფრანგეთი), მსგავსად ევროპის მრავალი ქვეყნისა, ისტორიულ-კულტურულ-



ლი ლანდშაფტისა და ბუნების ორგანიზაციის ერთიანობის შესანარჩუნებლად დაშვებულია და აუცილებელიცაა ტრადიციული მეურნეობის წარმართვა, მეცნიერული შესწავლა, ექსპონირება, პროპაგანდა, ე. ი. ის ფასეულობები, რაც წარსულში „ჩვეულებრივი ცხოვრებით“ იქმნებოდა. დღეს საჭიროებს საგანგებო, სპეციალური არსებობის პირობებსა და ამის მიზეზი ხშირ შემთხვევაში უნდა ვეძებოთ არა მარტო და არა იმდენად თანამედროვეობის „წარსულის ფორმებში“ ველარდატევაში, რამდენადაც დღევანდელი სამეურნეო მიზნების გარემოს ეთიურ-ესთეტიურ და ეკოლოგიურ დანიშნულებაზე გაბატონებაში. ლანდშაფტის ჰუმანიტარული ფუნქციების ჯეროვანი რეაბილიტაციის შემთხვევაში კი ეს „წარსულის ფორმები“ უკვე ხდება სასურველი დღესაც და მომავალშიც. გარემოსადმი პროგრესული დამოკიდებულების საყოველთაოდ გავრცელებამდე კი ამ პროცესის წარმართვა-წინააღმდეგობის შეწყვეტის შედეგად ტერიტორიის რეზერვირების მრავალფეროვანი სისტემების ორგანიზება რჩება სასიცოცხლო გარემოს ჰუმანიზაციის საერთაშორისოდ აღიარებულ მიმართულებად.

ამ მხრივ საქართველოში შექმნილი მდგომარეობის გასაზრებლად ზედმეტი არ იქნება, თუ გავიხსენებთ ჩვენი ლანდშაფტის ძირითად თავისებურებებს და მისი სახეცვლის დღევანდელ ტენდენციებს. საქართველოს რესპუბლიკის მხოლოდ 70 ათასი კვადრატული კილომეტრი ფართობი. მისი მთიანი ლანდშაფტი ვერტიკალურად განფენილია შავი ზღვის ნაპირის დონიდან 5 ათას მეტრ სიმაღლემდე და არულიფურად შედგენილია მაღალი, საშუალო და დაბალი მთების, ზეგნებისა და ვაკეების ერთობლიობით. საქართველო განთავსებულია სუბტროპიკული ზონის, არალ-კასპიის არიდული ოლქისა და წინა აზიის კონტინენტური ზეგნების საზღვარზე, რის შედეგადაც დასავლეთ საქართველოში გაბატონებულია ნოტიო სუბტროპიკული, აღმოსავლეთში მშრალი და ზომიერად ნოტიო

სუბტროპიკული, სამხრეთ-საქართველოში კი კონტინენტური ჰავა. ბუნებრივ-კლიმატური პირობების მკვეთრი ცვალებადობა არეკლილია ნიადაგ-მცენარეული საფარის კიდევ უფრო მეტ მრავალფეროვნებაში. სულ საქართველოს ტერიტორიაზე საბუნებისმეტყველო მეცნიერება იცნობს ასზე მეტი დასახელების ბუნებრივი ლანდშაფტის სახესხვაობას, ხოლო ფიზიკურ-გეოგრაფიული დარაიონება კი გამოყოფს 5 ოლქს, 14 ქვეოლქს, 59 რაიონს და 107 ქვერაიონს.

როგორც ვხედავთ, ეს მწირი გეოგრაფიული მანძილია დასახელებებიც კი იძლევა საფუძველს საქართველოს ბუნების თავბრულამხვევი მრავალფეროვნების, მისი მართლაც რომ ზოგადსაკაცობრიო ფასეულობის დასაანაზავად.

საქართველოს მცირე ტერიტორიაზე კონცენტრირებული ეს კონტრასტულად მრავალფეროვანი ბუნებრივი ლანდშაფტები უხსოვარი დროიდან აღაფრთოვანებდა დასაბამიდან აქ მოსახლე ქართველი კაცის შემოქმედებით ძიებებს, რის შედეგადაც გარემოს გაკულტურების ხანგრძლივ ისტორიულ პროცესში საქართველოში ჩამოყალიბდა თავისებური ბუნებრივ-კულტურული არეალები — ისტორიულ-გეოგრაფიული პროვინციები (კუთხეები).

საქართველოს დღევანდელ საზღვრებში მათგან მოქცეულია: აფხაზეთი, აჭარა, იმერეთი, გურია, სამეგრელო, სვანეთი, რაჭა, ლეჩხუმი, მესხეთი, ჭავჭავეთი, თორი, თრიალეთი, შიდა ქართლი, ქვემო ქართლი, კახეთი, ქიზიყი, ერწო-თიანეთი, ხევი, მთიულეთი, გუდამაყარი, ფშავი, ხევსურეთი, თუშეთი. ამ მრავალრიცხოვანი მთაბარული პროვინციების ლანდშაფტები გამოირჩევა, როგორც ინდივიდუალური კულტურული თავისებურებით, ასევე ზოგადქართული ჩასაითით და სწორედ ამიტომ თითოეული კუთხისთვის დამახასიათებელი ზურთმოდგურულ-მხარეთმოწყობითი „დიდიქტი“ შეუცვლელია საერთო ეროვნული მიმკვიდრეობისათვის (ქართულ კუთხეთა შორის მნიშვნელოვანი განსხვავებულო-



ბა, რაც ასე უნიკალური მოვლენაა საზოგადოად, ხშირად გამხდარა უცხო ტომის წარმომადგენელთა მიერ მათ ქართულობაში ექვის შეტანის საბაზი. სინამდვილეში კი იქნებ სწორედ ქართულ პროვინციათა ისტორიულად არშემდგარი „უნიფიკაცია“ ქართველი კაცის ბოლო დროს ასე სადაოდ გამხდარი კაცთმოყვარეობის, სიბრძნის, კულტურული და ყოფითი ტოლერანტობის შედეგიც და საბუთიც).

საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული პროვინციების ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტი და მისი შემადგენელი დასახლებებისა და სამეურნეო არეალების სივრცულ-გეგმარებითი სტრუქტურები, ცალკეული საკულტო, თავდაცვითი, საცხოვრებელი თუ სამეურნეო კომპლექსებისა და ნაგებობების სივრცულ-მოცულობითი გადაწყვეტა, საკარმიდამო ადგილმამულის დაგეგმარება, მცირე ხუროთმოძღვრული ფორმებისა და დეტალების კომპოზიცია იმდენად შეესაბამება ადგილობრივ პირობებს და იმდენად პარმონიულად ერწყმის კონკრეტულ ბუნებრივ ლანდშაფტს, რომ წარმოადგენს ბუნებრივი და ხელოვნური გარემოს — თანამედროვეობისათვის ასე ძნელად მისაღწევი ურთიერთგამდირების, ერთიანობის მნიშვნელოვან მონაპოვარს.

დიახ, ის რაც თანამედროვე მეცნიერების მოწინავე მიგნებებს მიეკუთვნება და ასე სანთლით საძებარია მსოფლიო სამეურნეო საქმიანობაში, და რაც ადამიანის ნამოქმედარის ბუნებრივ სისტემაში წონასწორული, პარმონიული ჩართვის მეთოდურ არსენალს შეადგენს (ხელოვნურ სისტემებში ნივთიერებისა და ენერჯის მცირენარჩენიანი და უნარჩენო მიმოქცევა, მრავალჯიშობრიობა აგროეკოკომპლექსებში, მიწათმოქმედებისა და მესაქონლეობის შერწყმა, სტიქიური მოვლენებისაგან ხუროთმოძღვრების საშუალებებით (განთავსება, სტრუქტურა, მოცულობა), თავდაცვა, გარემოსთან ანსამბლურ-კომპოზიციური ერთიანობა და სხვა), მრავალფეროვანი შესაბამისობით იყო განივებული საქართველოს ყვე-

ლა პროვინციის ისტორიულ-კულტურულ ლანდშაფტში.

ეს რომ გადაჭარბებდა არ მოგვეჩვენოს, საკმარისია გავიხსენოთ მთის პროვინციებში ჭერ კიდევ შემორჩენილი ტრადიციული გარემოს ორგანიზების თავისებურებები. მაგალითად:

— თუშეთში ისტორიულად ჩამოყალიბებული, მაღალმთიან მკაცრ პირობებს მორგებული განსახლების სისტემა, რომელიც გამოირჩევა დიფერენცირებული სამოსახლო და სამეურნეო დასახლებების პარმონიული სტრუქტურით. ეს სტრუქტურა „ვიგარეგონანური სამეურნეო ციკლის, თავდაცვითი (ბუნებრივი სტიქიისაგანაც) და ესთეტიური მოთხოვნილებების ოპტიმალურად შესათვისებლად, კონკრეტული გეომორფოლოგიური და სხვა ბუნებრივი ორიენტირების მიზნდვით იძენს ვერტიკალურ ან ჰორიზონტალურ განფენილობას. აქ თავდაცვის, მიწათმოქმედებისა და მესაქონლეობის შერწყმა-დიფერენციაციის სეზონური მონაცვლეობა განაპირობებს წარმოქმნილი პროდუქტების უნარჩენო მოხმარებას.

— სვანეთში გაბატონებული ხუროთმოძღვრული ფოლკლორის საოცარი ფენომენი — სტიქიისაგან თავდაცვის მეთოდი, აქ დასახლებების განთავსების ერთ-ერთი ძირითადი კრიტერიუმი სწორედ ზვავ და მეწყერუშიშროებაა, მაგრამ სვანეთის პირობებში ამ პრობლემას მხოლოდ ადგილის შერჩევა ვერ გადაწყვეტდა და ჩნდება შესაბამისი სოფლის სტრუქტურა, საცხოვრებელი კომპლექსი, სვანური კოშკი.

გაეიხსენოთ თითქმის მთელ საქართველოში ვაგრეცელებული საოცარი თვისებების მქონე მარცვლეული და მრავალწლიანი კულტურების, მათ შორის ვაზის რამდენიმე ასეული ჯიშისაგან შემდგარი მდგრადი და ნაყოფიერი კულტურული ეკოსისტემები; ხელსაყრელად ორიენტირებული ფერდობების დატერასება — გასარწყავება; დასავლეთ საქართველოს პროვინციებისათვის დამახასიათებელი კარმიდამოს დაგეგმარება თავისი „სუფთა“ და „საქმიანი“ ეზოებით, ზის ხუროთმოძღვრების საო-



ცარი ფორმებით; სავარგულთა დანაწევრების განუმეორებელი ზემოიშვრული მოზაიკა, თუ სხვა და სხვა.

ისტორიულ-კულტურული გარემოს განუყოფელი შემადგენელია აგრეთვე ეროვნულ-აღმშენებლობითი ენერჯის დაგროვებისა და ერში გავრცელების წყაროს — სარწმუნოებრივი ცხოვრების უნიკალური მემკვიდრეობაც — სასულიერო ხუროთმოძღვრება, სამონასტრო მეურნეობა, მხარეთმოწყობის კულტურა. მისთვის დამახასიათებელია საქართველოს ლანდშაფტის სივრცული სტრუქტურის იდუმალ შესაძლებლობებსა და ისტორიული განსახლების სისტემის თავისებურებებს მკიდროდ დაფუძნებული ცალკეული ტაძრების, მონასტრების ხილულ იმპულსთა გადაძახილით შექმნილი საყოველთაო, თითქმის უწყვეტი განფენილობა. უფრო მეტიც, საქართველოში არსებობდა მთელი სასულიერო პროვინციებიც. კი, სწორედ ასეთი იყო ივრის ზეგანზე გადაჰიმული „სამონასტრო ქვეყანა“ — დავით გარეჯის უდაბნო. იგი უდაოდ შემკულია მრავალი კულტურული ღირსებით, მაგრამ აქ განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს არსებული მკაცრი ბუნებრივი გარემოსადმი უკიდურესად გონივრული დამოკიდებულება, სიმდაბლითა და მშვენიერებით გამსჭვალული ხუროთმოძღვრულ-მხარეთმოწყობითი თავისებურებები. ავილოთ თუნდაც უდაბნოს „დაძლევის“ მოკრძალებული ხერხი — კლდოვან ფერდზე ნაკვეთი წყალშემკრები ღარებისა და ქების სისტემა. იგი იძლეოდა ასე იშვიათი ნალექების ტენის შენახვისა და შემდგომ კაცისა თუ ბალ-ვენახისათვის მისი მიწოდების საშუალებას და ამასთან ერთად „შეუძენველ“ ორნამენტად ერწყმოდა ბუნებრივ საფუძველს.

საქართველოს ისტორიულ-კულტურული ლანდშაფტის ძირითად თავისებებზე მსჯელობისას ერთის მხრივ, უნდა აღინიშნოს ვისი ისეთი პეიზაჟურ-სივრცობრივი ღირსებები, როგორცაა, მაგალითად, ინტენსიურად აღქმადი არეალების მრავალფეროვანი ბუნებრივი სტრუქტურების არსებობა და მეო-

რეს მხრივ კი ამ ღირსებების ტრეციულ ხუროთმოძღვრებაში მარტორმ ვირტუოზული გამოყენება. აქ საილუსტრაციოდ არათუ მცხეთის ჯვარი, მუცო, შატილი ან ქსნის ციხე, არამედ კახეთ-ქიზიყის „რიგით“ ბორცვებზე ნაგები გვიანდელი საყდრებიც კი იქმარებდა.

ერთი სიტყვით, უნიკალური ბუნებრივი გარემოს მკვიდრ ჩვენს წინაპრებს თავი არ შეუტრცხვენიათ და მათი ხუროთმოძღვრული შემოქმედების კულტურული, ეკოლოგიური თუ ეკონომიკური მნიშვნელობა არ იფარგლება მხოლოდ ქართველი ერის წარსულის, აწმყოსა და მომავლის საგანძურის, მისი გადარჩენის საჭირობორტო პრობლემების რიგით, არამედ წარმოადგენს ჰუმანიტარული გარემოს ჩამოყალიბების საკაცობრიო პროცესის ისტორიის, დღევანდლობისა და თუ გნებავთ, პერსპექტიული ფუტუროლოგიური ძიებების ღირსეულ შემადგენელსაც კი.

საქართველოს ისტორიულ-კულტურულ გარემოში დღევანდელი ჩარევის ფორმები, მისი სახეცვლის თანამედროვე ტემპები და მასშტაბები კი, შეიძლება ითქვას, არაბუნებრივი ინოვაციების, ტექნოკრატულ-ბუნებათსარგებლობითი „პრაგმატული ეპიდემიის“ კვალითაა ნიშნული. ეს პროცესი, გარდა ზემოთ აღნიშნული ზოგადსაკაცობრიო მანკერებებისა, ხასიათდება „ადგილობრივი თავისებურებებითაც“. მათგან უპირველესად უნდა აღინიშნოს ისეთი „მსოფლმხედველური“ გაუკულმართების არსებობა, რაც იწვევს ადამიანის ფიზიკურ-მატერიალური მოთხოვნილებების ვულგარულ დაწინაურებას, მის სულიერ-კულტურულ დეზორიენტაციას და რეალურ ფასეულობათა მიმართ დამოკიდებულების ტრანსფორმაციას. ამ გაუკულმართების გავლენა შეიმჩნევა დღევანდელი ხელოვნური გარემოს ფორმირების როგორც „სახელმწიფო“, ისე „კერძო სექტორის“ საქმიანობაში.

ბოლო რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში თითქმის მთელ საქართველოში მოხდა ისტორიული ლანდშაფ-

ტის, დასაბლეთათა განაშენიანების „რეკონსტრუქცია“. ტრადიციული ხალხური ხუროთმოძღვრების შემკვიდრე „კერძო სექტორმა“ შეიმუშავა ამერიკისათვის ერთნაირად „მისაღები“ საცხოვრებლის თუ კარმიდამოს ტიპი თავისი კაპიტალურ-უმასშტაბო, თუ აგრესიულ-პომპეზური მახასიათებლებით. გაქრა ქვა, აგური, ხე, კრამიტი, კირი. თანამედროვე მისაღების ტექნიკურ-ესთეტიური შეთვისების ტემპი კი აშკარად ჩამორჩა მათი „დანერგვის“ პროცესს და შესაბამისად მოედო დღევანდელ არქიტექტურულ ფოლკლორს „მოუნელებელი“: „ცინკი“, ლითონი, რკინა-ბეტონი თუ სხვა.

შესაბამისი მასშტაბისაა „სახელმწიფო სექტორის“ შეცდომებიც. მოუქნელი და არარეალური ტერიტორიული დაგეგმარების სისტემა, ტერიტორიულ და დარგობრივ პროექტირებას შორის გადაულახავი უფლებრივი შეუსაბამობა, მიწათსარგებლობის მიმართ „დედუქტიურ-ცენტრისტული“ მიდგომა, პროფესიონალური არქიტექტურის თავდავიწყებული სწრაფვა „ზოგადსაჯავობრიო კულტურული მოდელისაკენ“, ორგანული არქიტექტურის დაუძინებელი მტრის — ანონიმური დაგეგმარების ფართო დანერგვა, და სხვა და სხვა, განაპირობებს ქართული მიწის მატერიალური და სულიერი სიმდიდრის დაუნახაობას, განადგურებას.

ერთი სიტყვით, თითქოს სწორედ ამ კრიზისულ პროცესზე თქმულა — „თურაშაულის პატრონი ტყეში მთაწალოს ეძებდა“, მაგრამ ზოგჯერ უფრო რკოს მძებართა ნამოქმედარს მოგვაგონებს თანამედროვე ქალაქაგუ ლანდშაფტები, სადაც ასე თვალნათელია, ერთის მხრივ, მავნე და შეუხედავი სამრეწველო, ენერგეტიკული, სატრანსპორტო თუ სხვა კომპლექსების ქალაქიდან გატანის კონცეფციის „სიკეთე“ და, მეორეს მხრივ, „ბუნების სიყვარულით“ ნაკარნახევი საბალე ამხანაგობების განფენილობა. ოპონენტების პასუხად აქ უნდა ითქვას, რომ საქართველოში უგუნური მშენებლობების ადგილი არ მოიძებნება არც ქალაქად

და არც მის გარეთ, ხოლო რაც შეეხება საბალე ამხანაგობების პრობლემას „დაზროვილ გამოცდილებაზე“ დაყრდნობით დაბეჭივებით შეიძლება ითქვას, რომ ეს უცხოელ მონაბერი იდეა სრულიად მიუღებელია საქართველოსათვის და ჩვენში ამ პრობლემას, ალბათ, ისევ მთელი საქართველოს ფარგლებში ტრადიციულ სასოფლო დასახლებებში მცირე კონცენტრაციით გაცემული სრულფასოვანი საკარმიდამო ნაკვეთები თუ გადაწყვეტს. ამით, იქნებ, ქალაქის მოსახლეობას სოფლის რეალობაში ნაკლებად მტკივნეული და, უფრო მეტიც, ეროვნული ინტერესებისათვის ხელსაყრელი შესაბამისობით ჩართვის შესაძლებლობაც მიეცეს.

საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული პროვინციების ეკონომიკური, ეკოლოგიური და ეთიურ-ესთეტიური კულტურის ნიველირების პროცესის წინააღმდეგ ამ ბოლო პერიოდში თითქოს გადაიღა გარკვეული ნაბიჯები. გამოქვეყნდა ეკონომიკური დამოუკიდებლობის მიღწევის ალტერნატიული ვარიანტები, ეროვნული განვითარების კონცეფციის პროექტი. ამ სახელმწიფოებრივ დოკუმენტებში მეტი პასუხისმგებლობითაა დანახული საქართველოს გარემოს ეკოლოგიური უსაფრთხოების, ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების პრობლემები, ხოლო რუსთაველის საზოგადოების მიერ შემოთავაზებულ ეკონომიკური დამოუკიდებლობის კონცეფციაში კი დამაიმედებლადაა დასახული საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული პროვინციების ეკონომიკური „რეაბილიტაცია“. ამასთან ერთად, აქ ნაკლები სრულფასოვნებითაა გამოქვეყნებული საქართველოს ბუნებისა და კულტურული გარემოს ერთიანობის, ქართული მიწის თვითმყოფადობის, მისი ჰუმანიტარული პოტენციალის, როგორც ეროვნული თვითშეგნების, ეკონომიკური აღორძინების დასაყრდენის მნიშვნელობა.

ამ მხრივ პროგრესულ მისწრაფებებს შეიცავს უფრო ადრე გამოქვეყნებული საქართველოს ისტორიისა და კულტურის



რის ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების სახელმწიფო პროგრამის პროექტი. პროექტში ისტორიისა და კულტურის ცალკეულ ძეგლთა და კომპლექსთა გვერდით უკვე ეროვნულ-ტრადიციული გარემოც ალიარებულია მეცნიერული შესწავლის, დაცვისა და რაციონალური გამოყენების ობიექტად და შესაბამისად დაყენებულია ძეგლთა ტიპოლოგიური რიგის ქალაქგეგმარებით — ლანდშაფტური მიმართულებით გაფართოების საკითხი, ძეგლის ცნების მოწინავე გაგების შესაბამისი სააღრიცხვო საქმიანობის წარმართვის მოთხოვნა. ახლებურადაა გაგებული ტერიტორიულ-რეგიონალური მემკვიდრეობის შენარჩუნების პრობლემის კავშირი დაცვისა და გამოყენების ინტეგრალური ტერიტორიული სისტემების პროექტირებისა და ფუნქციონირების, მრავალმხრივი, სიღრმევი ექსპერტიზის დანერგვის, ხალხური რეწვის, ტურიზმისა და ძეგლთა დაცვის საქმიანობის ავტორიტეტის, ამაღლების საკითხებთან. დასახულია ქართული სარესტავრაციო სკოლის, არქიტექტურული განათლებისა და საერთოდ სპეციალისტთა კვალიფიკაციის ამაღლების პროგრამების ეროვნულ-ტრადიციული ქალაქგეგმარებით — მხარეთმცოდნეობითი მემკვიდრეობისკენ შემობრუნება.

ამასთან ერთად, პროექტში შეინიშნება ძეგლთა დაცვის საქმიანობის კონკრეტულ და კონკრეტულად ამოცანებს შორის იერარქიული მიმართების ბუნდოვანება, პარალელიზმი, ცალკეულ სამუშაოთა შესრულების ვადების არარეალურობა და სხვა. ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების ტერიტორიულ-რეგიონალური თანამედროვე მიმართულების ამოცანათა დაყენების გვერდით ერთგვარად გაუგებარია ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების, ბუნების დაცვისა და ტურიზმის საქმიანობის წარმართველი უწყებების ინტეგრაციის კონცეფციის გამოუყვეთობა. უფრო მეტიც, პროგრამის მასშტაბურ მიზანს აშკარად „აკლია“ ბუნების ძეგლების მოხსენიება, რაც ასე იმედისმოცემად

გაისმის ჩვენი მემკვიდრეობის მოვლა-პატრონობის საქმის დღევანდელი დასაყრდენის — საქართველოს მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ბუნების, ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამმართველოს დასახელებაში, რომელიც მის სამეცნიერო, საპროექტო და საწარმოო ინტეგრალურ ფუნქციასთან ერთად იმთავითვე წარმოადგენდა ამ დარგის საკავშირო და საერთაშორისო პრაქტიკის ვინიშნელოვან მიგნებას. სამმართველოს დამაარსებელთა ამ მიგნებებმა კი, სამწუხაროდ, ვედარ ჰპოვა შესაფერისი რეალიზაცია უწყების სტრუქტურასა და მის საქმიანობაში. აქ თავი იჩინა ჩვენი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელმა ნაკლოვანებებმა და შესაბამისად გაჩნდა ძეგლთა დაცვის სისტემის განახლების მწვავე აუცილებლობა. ამ აუცილებლობაზე მიანიშნებს ფართო საზოგადოების მიერ ეროვნული მემკვიდრეობის მოვლა-პატრონობის დღევანდელი მდგომარეობის გამო არაერთხელ გამოთქმული გულისტკივილიც.

ძეგლთა დაცვის საქმიანობის გაუმჯობესების სურვილითაა ნაკარნახევი სამმართველოს რესტავრატორთა მიერ შემოთავაზებული სისტემის რეორგანიზაციის წინადადებები. ეს წინადადებები ძირითადად არსებული პრაქტიკის მანკიერებებთან შეუთვრებლობის საფუძველზე სახავს საქმის გამოსწორების გზებს და ამით უნებურად ექცევა სწორედ ძეგლთა დაცვის საქმიანობის ჩვენში დამკვიდრებული რეალობის საზღვრებში. აქ ამ საქმიანობის რფული და მრავალმხრივი პრობლემატიკა ერთგვარად დაქვემდებარებულია მისი ერთ-ერთი შემადგენლის — რესტავრაცია — კონსერვაციის მიზნებს. ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის სრულფასოვანი შენარჩუნების პროცესი უდაოდ უნდა გულისხმობდეს მაღალპროფესიონალური სარესტავრაციო სამუშაოების წარმართვის შემდგომ ეტაპებს — დაცვის, ექსპონირებისა და გამოყენების ფორმების ტერიტორიული სისტემების პროექტირებას.



რელიზაციას, მათი მართვის, ფუნქციონირების ორგანულ კავშირს ეროვნულ სახალხო-სამეურნეო კომპლექსთან. სწორედ ეს უმნიშვნელოვანესი ეტაპები შეიძლება და უნდა გახდეს კიდევ ქართული ეროვნული მემკვიდრეობის შენარჩუნების გარანტი, ურომლისოდაც ძეგლთა დაცვის საქმიანობა დაემსავსება მათ ფიზიკურ ამორტიზაციასთან დაუსრულებელი ბრძოლის წარუმატებელ მცდელობას.

ძეგლთა დაცვის პრობლემატიკის შესახებ მსჯელობის დასასრულს კი უნდა აღინიშნოს, რომ პროგრესული ხუროთმოძღვრული აზრის არქიტექტურულ-ქალაქგეგმარებითი პროექტირებიდან გარემოს სივრცულ-გეგმარებით ორგანიზებამდე განვითარების მსგავსად და მის კვალდაკვალ ჩვენი უკვე ცნადი ხდება ბუნებრივი და ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების საქმიანობის ტერიტორიულ-ლანდშაფტური რეაბილიტაციის აუცილებლობა, რის განსახორციელებლადაც ძეგლთა დაცვის სახელმწიფოებრივ უწყებათა განახლებას თან უნდა სდევდეს მთელი ერის მიერ შექმნილი საგანძურის კვლავ ხალხის მიერვე გათავისება, დაპატრონება.

ამრიგად, ჩვენი სასიცოცხლო გარემოს კრიზისის ხასიათი ძირითადად განსაზღვრულია მაღალი კონცენტრაციის ბუნებრივი და ისტორიულ-კულტურული უნიკალური ფასეულობების მიმართ დღევანდელი საზოგადოების არასათანადოდ ყოველმხრივი, არცთუ ბოლომდე მოჭირნახულე დამოკიდებულებით. შექმნილ ვითარებაში კი ზემოთ მოხსენებული დოკუმენტების პროექტებში ამ მხრივ არსებული პროგრესული სიახლეების შენარჩუნება-შევსებას და მათ რეალურ ხორცშესხმას უნდა მოჰყვეს საქართველოს გარემოს სიცოცხლისუნარიანობის ამაღლება.

ჩვენი უნდა შეიქმნას საქართველოს ბუნების, ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა და არეალთა დაცვის, აღდგენისა და გამოყენების ტერიტორიულ-ფუნქციური იერარქიული სისტემა ეროვნული პარკებით, ნაკრძალებითა

და მუზეუმ-ნაკრძალებით დაწესებულ ისტორიულ-ხუროთმოძღვრულ, ბუნებრივი აღკვეთილებით, შენეცნებით-აღზრდელობითი საქესპოზიციო მარშრუტებითა და ცალკეული ბუნებრივი და ხუროთმოძღვრული კომპლექსების, ნაგებობების სივრცულ-ტერიტორიული დაცვითი ზონებით დამთავრებული. ეს იერარქიული სისტემა უნდა დაეფუძნოს საქართველოს ისტორიულ-გეოგრაფიული პროვინციების ტერიტორიულ-ლანდშაფტურ სტრუქტურას. ამასთან ერთად იგი საქართველოს ჯერ კიდევ ნაკლებად სახეცვლილ რეგიონებში ორგანიზებულ ეროვნულ, ბუნებრივ და რეგიონალურ პარკებს, ბუნებრივ და ხუროთმოძღვრულ აღკვეთილებს, ნაკრძალებს, მუზეუმ-ნაკრძალებს უნდა აერთიანებდეს მეტად ურბანიზირებულ რეგიონებში შესაბამისი სიმჭიდროვით განთავსებული კომპაქტური ტერიტორიული განფენილობის სხვადასხვაგვარი მუზეუმებისა და დაცვითი ზონების, შენეცნებით — საქესპოზიციო მარშრუტების სისტემასთან და ამით უნდა ქმნიდეს უწყვეტ, ერთიან ინფრასტრუქტურას. მისმა ფუნქციონირებამ დიდად უნდა შეუწყოს ხელი ჩვენი ბუნების დაცვის, ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების, ტურისტულ-რეკრეაციული საქმიანობისა და აღზრდა-განათლების ეროვნული სისტემების ურთიერთხელსაყრელ ოპტიმალურ განვითარებას, აღდგენილი სამეურნეო ეკოლოგიური და კულტურული ტრადიციული პრინციპებისა და ფასეულობების ძლიერად სახეცვლილ რეგიონებში გავრცელებას, საქართველოს, მის პროვინციათა ბუნებრივ-კულტურულ თვითმყოფადობის აღდგენას.

ჩვენი ეროვნული გარემოს შენარჩუნების ასეთი ტერიტორიულ-ფუნქციური სისტემის ამოქმედება უშუალოდ უკავშირდება ახლო მომავალში გადარჩეულ პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, ეკოლოგიურ, კულტურულ ამოცანებს. ისიც ცნადია, რომ ამ ამოცანების გადაწყვეტა მოითხოვს გარკვეულ ეტაპობრივ მიდგომას, მაგრამ უკვე დღესვე საჭირო პირველი ნაბიჯების გა-



დადგმა. ბოლოსდაბოლოს უნდა დაიწყოს ჩვენში ეროვნული პარკების კონცეფციის დამუშავება; სვანეთის, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის, დავით გარეჯის განსაკუთრებული ტერიტორიულ-ფუნქციური სისტემების პროექტირება, მით უმეტეს, რომ ამ უკანასკნელის შესახებ სრულიად გარკვეული სამთავრობო დადგენილებაც არსებობს. რაკი სიტყვამ მოიტანა და დავით გარეჯის პრობლემას შეეხებთ, აქვე უნდა ითქვას, რომ თუ ივრის ზეგანზე განსაკუთრებული სანაქრძალოსამუშეუშომო რეჟიმის მქონე ტერიტორიული სისტემის პროექტირებას წინ წაუწერებს (და დღეს ამის საფრთხე არსებობს) „კეთილმოწყობის“ სამუშაოთა დღევანდელობისათვის „ჩვეული მეთოდებით“ წარმართვა, მაგალითად, თუ გზებს, ენერგეტიკულ და სხვა საინჟინრო ობიექტებს დავაპროექტებთ და ავაშენებთ მხოლოდ საინჟინრო და არა საექსპოზიციო კრიტერიუმებით, ამ ტერიტორიული სისტემის ეფექტიანობა იმდენად დაეცემა, რომ იგი, ასე ვთქვათ, უკან დადევნებული ნათელის მსგავს სამსახურს თულა გაუწევს აქაურ უნიკალურ გარემოს.

პირველი ნაბიჯების დროულ გადადგმას შეუწყობს ხელს მიწათსარგებლობის კანონმდებლობის დახვეწაც. კერძოდ, გარემოს ფუნქციურ ტრიადასთან მისი შესაბამისობაში მოყვანა ამ მხრივ უპირველესი საზრუნავია. აქ უნდა აღინიშნოს, რომ ლანდშაფტისათვის ეკოლოგიური და ეთიურ-ესთეტიური ფუნქციები ერთგვარად ბუნებრივ-თანდაყოლილია და საზოგადოების მხრიდან საპირობებს მხოლოდ შესაბამის შენარჩუნება-ვათვალისწინებას, ხოლო სამეურნეო ფუნქცია კი სწრაფადცვალებადი დინამიური ხასიათისაა, და ამიტომაც წარმოადგენს მისი ინტენსიური ზრუნვის საგანს. დღევანდელი და მომავალი საზოგადოების სასიცოცხლო ინტერესები კი სულ უფრო მეტად და მეტად მოითხოვს ეკოლოგიური და ეთიურ-ესთეტიური ფუნქციების უკვე „სამეურნეო“ ანუ სოციალურად განპირობებულ, გარემოსათვის საზოგადო-

ებრივად მინიჭებულ ფუნქციად განხილვას ე. ი. ადამიანის სულიერი მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად ხელსაყრელი ლანდშაფტების მიწათსარგებლობითი უფლებამოსილების დაკანონებას. ამ უფლებამოსილების რეალიზაციის გზად კი ჩვენში უნდა დაისახოს, ერთის მხრივ, ტრადიციული სამონასტრო და ხალხური მეურნეობის აღდგენა, და მეორეს მხრივ კი მაღალი ჰუმანიტარული პოტენციალის მქონე ტერიტორიების რეზერვირების შესაძლებლობების ფართოდ, მართან შეთანხმებულად გამოყენება. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში შეიძლება დაიძლიოს საქართველოს უნიკალური ლანდშაფტების სოციალურ-ეკონომიკური „დაუტვირთაობის“ ტექნოკრატიული ილუზია.

ჩვენი სასიცოცხლო გარემოს გადარჩენას წაადგება აგრეთვე საქართველოს სრულუფლებიანი მონაწილეობა გაეროსა და გაერგანმეკოს შესაბამის ორგანიზაციებსა და მათ პროგრამებში. საერთაშორისო ტურისტულ-რეკრეაციულ კომპლექსთან ერთგვარი ინტეგრაციის შესაძლებლობების პირობებში კი ტერიტორიის რეზერვირების წინ წასწრებული ორგანიზება, რეგისტრირება და გარემოს დაცვის საერთაშორისო მოძრაობაში მისი ჩართვა თუ დაიფარავს ქართულ ლანდშაფტს ტურიზმის კლასიკური ქვეყნების ეკოლოგიური გართულებების გამომწვევი ტურისტულ-რეკრეაციული შემოტევისაგან, მისთვის დამახასიათებელი ტრანსეროვნული ნივთიერი გარემოს „დაუკითხავი“ დამკვიდრების, ჩვენს მიწაზე კიდევ ახალი, თუნდაც „ლათინურ-წარწერიანი იარების“ გაჩენისაგან. პროგრესული კაცობრიობის, მისი თანამედროვე მეურნეობრიობის კულტურის, მაღალი ტექნოლოგიურ-ტექნიკური შესაძლებლობების დახმარებით, და, რაც მთავარია, ჩვენი შესაბამისი მზადყოფნით და კომპეტენტური პარტნიორობით მართლაც შეიძლება ქართული მიწის ქართულობით ჩვენი თუ ჩვენი კეთილმოსურნე სტუმრის გახარება.

ამ მხრივ მეტად მნიშვნელოვანია შესაბამისი ეროვნული კადრების მომზა-



დება, ქართული თანამედროვე ხუროთ-
მოძღვრული სკოლის განვითარების,
არქიტექტურული განათლების მემკვიდ-
რულ-ჰუმანიტარული მიმართულების
აღორძინება, მისთვის ხელშემწყობი
ტერიტორიული გეგმარების, მხარეთ-
მოწყობის, ლანდშაფტური არქიტექტუ-
რის პროგრამების შექმნა, ზოგადასაგან-
მანათლებლო, პროფესიონალური და
საზოგადოებრივი განათლების უშუალო
დაკავშირება ტერიტორიის რეზერვი-
რების ეროვნულ სისტემასთან.

დაბოლოს, ბუნების, ისტორიისა და
კულტურის უნიკალური მემკვიდრეო-
ბის შესანარჩუნებლად, ტრადიციასა
და ინოვაციას შორის აღმშენებლობი-
თი ურთიერთობის აღსადგენად მოწო-
დებული გარემოს დაცვისა და გამოყე-
ნების ეროვნული ტერიტორიულ-ფუნქ-
ციური სისტემა არ უნდა მოგვეჩვენოს
დღევანდელი და მომავალი თაობების
შემოქმედებითი ძიებების აკრძალვის,
გაუმართლებელი შეზღუდვის იარაღად.
თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისტორიულ-
ეთნოგრაფიულ „ფიტულად“, არამედ

პირიქით, მისი არსებობის უმთავრეს
დანიშნულებად სწორედ ქართველთა
კურობეული მიწის სიკაცხლის შენარ-
ჩუნება, მისი სულიერ-კულტურული
გაუდაბნობისაგან დაფარვა უნდა მი-
ვიჩნოთ და ამ გზაზე მთელი ერის წინ-
დახედული მოქმედების ორიენტირად
კვლავ და კვლავ სწორედ მისი დახმა-
რებით ხელმისაწვდომად გამოხდარი წი-
ნაპართა უნიკალური გამოცდილება
მოგვევლინება, რომლებიც „ცხრაჯერ
გაზომში“, იქნება, მართლაც სასი-
ცოცხლო გარემოს სამ ფუნქციასა და
მათ სამ-სამ კრიტერიუმს გულისხმობ-
დნენ, საკუთარი ნაშოქმედარის კაცთ-
მოყვარულ ეარგისიანობას მართლაც
ბუნებრიობით, ტრადიციულ-ეროვნუ-
ლობითა და მშვენიერებით ზომავდ-
ნენ — იქნებ ამ გზამ მართლაც აღუდ-
გინოს საქართველოს ასე ქებული და
აწ მივიწყებული საკაცობრიო აღმშე-
ნებლობითი მისია.

1987-89 წ.წ.

ემირ ბურჯანაძის ნამუშევართა გამოფენა

რესპუბლიკის მთავრის ქვეშ მდებარე ახალ საგამოფენო დარბაზში ექსპონირებული იყო ჩვენი საზოგადოებრიობისთვის კარგად ცნობილი მხატვრის საქართველოს ხელოვნების დამ-
სახურებული მოღვაწის ემირ ბურჯანაძის ნამუშევართა გამოფენა. ამასთან დაკავშირებით ჩვენი კორესპონდენტი შეხვდა მას და რამდენიმე შეკითხვით მიმართა.

პატივცემულო ემირ! თქვენი ნამუ-
შევრების პერსონალურ გამოფენებს
აღრევ გავცნობივართ. ეს ექსპოზიცია
რიგით მერამდენია?

პირველყოვლისა უნდა აღვნიშნო,
რომ ბოლო ათი წლის მანძილზე სამ-
ჯერ მოწყობილი პერსონალური გამო-
ფენებიდან არცერთი არ იყო ჩემი პი-
რადი ინიციატივით ორგანიზებული.
ამასთან, თვით ექსპოზიციები გარკ-
ვეულ პროგრამას შეიცავდა. 1980
წლის გამოფენა, რომელიც სახვითი
ხელოვნების დეკადას დაუკავშირდა,
გამომცემლობა „მერანის“ საგამოფენ-

ნო დარბაზში გაიმართა და მასზე წიგ-
ნის გრაფიკის ნიმუშები იყო წარმოდ-
გენილი. ხუთი წლის წინ „მხატვრის
სახლში“ მოწყობილი გამოფენაც პრო-
გრამული იყო, — თბილისის თემატი-
კას მოიცავდა.

ეს უკანასკნელი ექსპოზიცია, შეიძ-
ლება ითქვას, ჩემთვის სრულიად მოუ-
ლოდნელად მოეწყო. იგი დაუკავშირ-
და ახალი საგამოფენო დარბაზის „ნათ-
ლობას“. სახალხო მეურნეობის მილ-
წევათა გამოფენის დირექციამ გადაწყ-
ვიტა რესპუბლიკის მთავრის ქვეშ
მდებარე ამ დარბაზში გაემართა საინ-



ფორმაციო-კომერციული, გრაფიკული დიზაინის ნიმუშების ექსპოზიცია. ამ პავილიონში მომავალშიც, ალბათ, იმგვარი ხასიათის ნაწარმოებები გამოიფინება. ჩემი ნამუშევრები დიდი ზომის ფოტორეპროდუქციებითაა წარმოდგენილი...

თქვენ იმთავიდანვე გრაფიკისა და გრაფიკული დიზაინის მრავალფეროვან სფეროებში მუშაობთ. ამ სფეროთაგან რომელს უფრო ეთმობა თქვენი შემოქმედებითი ინტერესი და შთაგონება?
ყველას ერთნაირად, და ყოველ ამ სფეროში უპირველეს ამოცანად ვისახავ ერთვნილი ხასიათის მკაფიო გამოვლენას. ქართული თემები, ქართული მოტივები საფუძველია ჩემი მხატვრული იდეებისა და ამ იდეებს მონუმენტური სტრუქტურების მოძიებამდე მივყავარ. როცა მასშტაბს ვაგნებ, უკეთეს შედეგს ვიღებ. ილუსტრაცია, პლაკატი, თვით შრიფტი ჩემს ნამუშევრებში მონუმენტურადაა გააზრებული. ხშირად მივმართავ რთულსა თუ მარტივ სიმბოლიკას. სილუეტის, ფორმის, მოცულობის შექმნისას კვლავ და კვლავ ვისწრაფვი მონუმენტური ელერადობისაკენ. ამიტომაც ნამუშევრები ზომით გადიდებისას გამომსახველობას კი არ კარგავენ, არამედ პირიქით...

თქვენი ნაწარმოებების გულდასმით

დათვალიერება დიდ, განსაკუთრებით შრომატევად შემოქმედებით პროცესში მიგვიტოვებს, რასაც უფაქიზესი ტექნიკური ოსტატობა ახლავს...

დიახ, ნაწარმოების ქმნადობის პროცესი ძალზე შრომატევადია, თუმცა რომელ დარგს არ ახლავს იგი, თუკი ხელოვანის მიზანი სრულყოფისაკენ სწრაფვაა. ჩემს მუშაობაში შთამაგონებს ისიც, რომ სადღეისოდ ძალზე საკვიროა მხატვრობის ის დარგები, რომელსაც ვემსახურები... გრაფიკულად შესრულებული ნამუშევრები — ღერბები, ემბლემები, სიმბოლოები ხშირად თვით მე გადამაქვს თაბაშირში, რათა მივუახლოვდე მოდელის საბოლოო სახეს... ხოლო მათი ბრინჯაოში, სპილენძში გადატანა წარმოების საქმეა და მას თავისი სპეციალისტები ჰყავს.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის გამოყენებითი გრაფიკის ფაკულტეტზე ახწავლით. რას იტყვით თქვენს პედაგოგიურ საქმიანობაზე?

თუმცა სწავლებას ბევრი დრო მიაქვს, მაგრამ ახალგაზრდობასთან შემოქმედებით ურთიერთობას გარკვეული სარგებლობა მოაქვს თვით პედაგოგისთვისაც. ეს კონტაქტები ურთიერთდამარე და გამამდიდრებელია.

გისურვებთ შემდგომ გამარჯვებებს თქვენს მრავალმხრივ მოღვაწეობაში.

ტერაკოტები ფიჭვნარიდან

ამირან კახიძე

ძველი ბერძენების მატერიალური და სულიერი კულტურის კვლევის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წყაროს ტერაკოტული პლასტიკა წარმოადგენს. მხატვრული ხელოსნობის ამ სპეციფიკური დარგის განვითარებაზე დიდი ზეგავლენა იქონია მონუმენტურმა სკულპტურამ და მხატვრობამ. მეცნიერული ინტერესი მცირე პლასტიკისადმი მეტად

დიდია. თვალსაჩინო წარმატებებია მოპოვებული ჩრდილო შავიზღვისპირეთში აღმოჩენილი მასალების კვლევის სფეროში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, მ. კობლინას წვლილი, რომელმაც მონოგრაფიულად შეისწავლა პანტიკაპონისა და ფანაგორიის ტერაკოტული სტატუეტები.¹ მისივე ინიციატივითა და რედაქტორობით გამოქვეყნდა



კრებული Терракоты Северного Причерноморья. ამ ბოლო წლებში სპეციალური მონოგრაფიები შეიქმნა ჩრდილო-დასავლეთ შავიზღვისპირეთისა³ და ბოსფორის სამეფოს ამ სახის მონაპოვართა შესახებ.⁴

ტერაკოტები, ჯერჯერობით, ძალზე ცოტაა მოპოვებული აღმოსავლეთ შავიზღვისპირეთში. ამ სახის მასალები, კერძოდ, ყურძნის მტევნის, ქალის თავის გამოსახულებების სახით პირველად გამოჩნდა ვანის ნაქალაქარის ერთ-ერთი უბნის გათხრებისას 1957 წელს.⁵ ვანშივე აღამიანის სახის რელიეფურ გამოსახულებათა ფრაგმენტები 1962 წელსაც აღმოჩნდა.⁶ მაგრამ მაინც, ანტიკური კოროპლასტიკის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს ვანის კარიბჭესთან 1966 წელს მოპოვებული დიონისეს ნიღბის ნაწილი.⁷ ვანის ტერაკოტები ჩვ. ერამდე II-1 საუკუნეებითაა დათარიღებული და მცირეაზიურ ნაწარმად მიჩნეული.⁸

ამ ბოლო წლებში კუსა და ტახის გამოსახულებიანი რამდენიმე ტერაკოტა აღმოჩნდა ციხისძირის გვიანარქაულადრეკლასიკური ხანის სამარხების არქეოლოგიური გათხრებისას. ეს მასალები ჯერ კიდევ არაა გამოქვეყნებული.

ვანისა და ციხისძირის გარდა ტერაკოტული სტატუეტების ორად ორი ნიმუში ცნობილია ფიჭვნარიდან, ერთ-ერთი მათგანი აღმოჩნდა ჩვ. ერამდე IV ს. ბერძნული ნეკროპოლის მე-17 სამარხთან დაკავშირებულ სააღაპო-სარიტუალო მოედანზე.⁹ იგი წარმოადგენს საფარძელში მჯდომი ქალის ფიგურულ გამოსახულებას, თავი და ხელები მომტვრეულია. ტანთ აცვია თხელი, ნაოჭებიანი გრძელი ქიტონი, რომლის კალთები ფეხებამდე სწვდება, იგი ყალიბშია დამზადებული, ზურგის მხარე ხელით მოსწორებულია. კარგად განმარტვარი, ფიჭვნარის სტატუეტი ანტიკური ნაწარმი უნდა იყოს. მას არაერთი ანალოგი ეძებნება ბერძნულ კოროპლასტიკაში. ამ მონაცემების მიხედვით ფიჭვნარის ტერაკოტაც მიწის ნაყოფიერებისა და მიწათმოქმედების მფარველი ღვთაების; დემეტრეს გამოსა-

ხულებას უნდა წარმოადგენდეს.¹⁰ გორც ცნობილია, დემეტრეს კულტი ფართოდ იყო გავრცელებული ანტიკურ სამყაროში არქაული ხანიდან, მიწათმოქმედების აღმავლობასთან დაკავშირებით, მისი პოპულარობა კიდევ უფრო იზრდება. დემეტრეს კულტი ფეხს იკიდებს ჩრდილო შავიზღვისპირეთშიც.¹⁰ დემეტრეს წრის ქალღმერთების ჯგუფს აკუთვნებენ ვანში აღმოჩენილ ელინისტური ხანის ტერაკოტის ზოგიერთ ნიმუშს,¹¹ დემეტრესადმი მიძღვნილი გრაფიტოები ხშირად ჩნდება ფიჭვნარის ძვ. წ. V ს. ბერძნულ ნეკროპოლზე აღმოჩენილ შავლაკიან ვახებზე.¹² როგორც ჩანს, ამ ეპოქაში დემეტრეს თაყვანისმცემლები ფიჭვნარის ელინურ წრეებშიც ყავდა.

ფიჭვნარის ტერაკოტული სტატუეტის მეორე ნიმუში აღმოჩნდა ნაქალაქარის II უბანზე, ე. წ. ჩოლოქისპირა თხრილების ელინისტური ხანის კულტურულ ფენებში. იგი უნდა წარმოადგენდეს ტანწერწერტა შიშველი ქაბუჯის ეროტ-ტანატოსის გამოსახულებას. ზურგის მხარე ხელითაა მოსწორებული, როგორც ცნობილია, ეროსი ბერძნული მითოლოგიის ერთ-ერთი უძველესი ღვთაებათაგანია, ქაოსის, გეასა და ტარტაროსთან ერთად იგი სამყაროს დემიურგადაა მიჩნეული, უფრო მოგვიანებით, ეროსი ხდება სიყვარულის ღმერთი, აფროდიტეს თანამგზავრი და მოციქული. ხელოვნების ძეგლებში იგი გამოსახებოდა ოქროსფერ ხუჭუჭთმიან ყმაწვილად, რომელსაც ხელში მშვილდისარი, კაპარჭი ან ჩირაღდანი ეკავა, ეროსის მამად ომის ღმერთი არესი ითვლებოდა, რაც სიკვდილისა და სიყვარულის ერთნაირ ძლიერებაზე მიუთითებს. ბერძნულ მითოლოგიაში ქაოსის ქალიშვილ ნიკტას შვილი ტანატოსი სიკვდილის ღვთაებადაა მიჩნეული, ე. ო. ტანატოსიც უძველესი მიწათმოქმედებათა რიცხვს მიეკუთვნება. მისი თანამომქმეა ძილის ღმერთი ჰიპნოსი, ორივენი ქვესკნელში ცხოვრობენ, ტანატოსი ჩნდება ამ ქვეყნად მსხვერპლთა სულის ამოხდისა და მათი სისხლით დატკბობის მიზნით, გადმოცემით;

ერთხელ ეშმაკმა სისიფმა შესძლო ტანატოსის მოჭადოება და რამდენიმე წლით დატყვევება. ამ ხნის განმავლობაში შეწყდა ადამიანთა მოდგმის სიკვდილიც. ამითაა გაპირობებული ერთი სტატუეტის იკონოგრაფიული შინაარსის სიყვარულისა და სიკვდილის ღვთაებებთან ეროტ-ტანატოსთან დაკავშირება.

ქანდაკება მარცხენა ფეხზეა დაყრდნობილი, ნახევრად მოხრილი მარჯვენა ფეხი წინ აქვს გადმოდგმული. თავი და ფეხების ნაწილი მომტკრეულია. ტერაკოტა ჩამოშვებული ფრთებითაა შემოფარგლული. მარცხენა ხელის ნაწილს წამოსასხამი ფარავს, მარჯვენა ხელით წამოსასხამის კალთა უნდა ჰქონდეს აკეცილი. კეცი მკვრივი, მოყვითალო-მონაცრისფრო, მინარევებიანი, ფორმაშია დამზადებული. სიმაღლე 6 სმ. არაა გამორიცხული, რომ მისი წარმოების ცენტრი ჩრდ. შავიზღვისპირეთი იყოს. თარიღდება ძვ. წ. IV-III ს.

როგორც ცნობილია, ანტიკური კოროლასტიკის აყვავება ადრეელინისტურ ხანას ემთხვევა.¹³ ტერაკოტული სტატუეტები ხშირად ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ. შეინიშნება სრული ჰარმონია მოძრაობასა და ფიგურის ცალკეულ პროპორციებს შორის. ადრეული ელინიზმის კოროლასტიკაზე დიდი ზეგავლენა იქონია მოქანდაკე პრაქსიტელეს სტილმა. პრაქსიტელეს ემოციურად გამომსახველი, მსუბუქი, პლასტიკური, ფიგურებისათვის დამახასიათებელია დგომის ე. წ. ბასიური პოზა. ქანდაკებები ხშირად რაიმეს ეყრდნობიან. ფიგურა მარცხენა ფეხზეა დაყრდნობილი, მარჯვენა ფეხი უკან აქვს გადადგმული.

როგორც ზემოთ ვნახეთ, ასეთივე პოზაშია ფიჭვნარის ტერაკოტული სტატუეტი. პრაქსიტელეს სტილშია გადაწყვეტილი ნაკრატისში აღმოჩენილი კორინთული ტერაკოტის ეროტი. ოღონდაც ამ აქ უკანასკნელთან ერთად აფროდიტეცაა ნამერწი.

ფიჭვნარის ტერაკოტას ეროტ-ტანატოსის გამოსახულებით არა ერთი ანალოგი ეძებნება ჩრდილო შავიზღვისპირეთის მასალებს შორის. შევჩერდეთ



ტერაკოტა ეროტ-ტანატოსის გამოსახულებით

ბით ზოგიერთ მათგანზე. დასაკრძალავ კულტთან დაკავშირებული ორი შესანიშნავად დაცული ეროტ-ტანატოსის სტატუეტი აღმოჩნდა ჩრდილო-დასავლეთ შავიზღვისპირეთში როქსალანის (ნიკოია) ნაქალაქარზე, ამათი კეცი ყავისფერია, მკვრივი, მინარევებიანი, ესენი უხეზოურ ნაკეთობადაა მიჩნეული და ადრეელინისტური ხანითაა დათარიღებული. უფრო დიდი რაოდენობით მსგავსი ტერაკოტები მოპოვებულია ოლბიის თემენოსის გათხრებისას, ე. წ. ლევი ამათ მარტო ეროტის სახელით მოიხსენიებს. მისი აზრით გამოსახულებას მარჯვენა ხელით ლაბადის კალთა აქვს აკეცილი (არ იზიარებს ადრინდელ შეხედულებას, რომ ეროტს მარჯვენა დაშვებულ ხელში მაშხალა უჭირავს). ფიჭვნარის მსგავსი სტატუეტების ერთი ნაწილი ჩვ. ერამდე IV-III სს დათარიღებული, ნაწილი კიდეც — ჩვ. ერამდე III საუკუნით. ამათი კეციც მოყავისფრო, მინარევებიანია. ე. წ. ლევი ოლბიის ტერაკოტებს ადგილობრივ ნაკეთობად თვლის (ნანახია გამოუწყავი სტატუეტის ცალკეული დეტალები).

ტერაკოტული სტატუეტები ეროტ-ტანატოსის გამოსახულებით უფრო ხშირად ჩნდება ქერსონესსა და ბოსფორის სამეფოს ქალაქებში. ყირიმის ნ. კ. ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნაწილში, კერ-



ძოდ, კერძინტიდაში აღმოჩენილი ნიმუშები ჩვ. ერამდე III ს. დათარიღებული. კეცი მონაცრისფროა, არის წითელი-კეციანები. ისინი დიდ სიაბლოვეს ავლენენ ქერსონესის ტერაკოტებთან.

ფიკვნარის მსგავსი სტატუეტები ყველაზე დიდი რაოდენობით ქერსონესის საცხოვრებელი უბნებისა თუ სამაროვნების გათხრებისას არის აღმოჩენილი. ისინი წარმოდგენილი არიან ხშირად დემეტრესა და ზოგჯერ აფროდიტეს პროტომებთან კომპლექსებში, აღრეული ნიმუშები ათენიდან შემოტანილია და მიჩნეული და ჩვ. ერამდე III საუკუნით დათარიღებული, ამათთვის დამახასიათებელია მოხდენილი ფორმები, ტანსაცმლის რბილი დრაპირება, სხეულის ცალკეული ნაკვთების პარმონია და შესრულების სიზუსტე. ჩვ. ერამდე III-II სს ქერსონესში ფართოდ ვითარდება ადგილობრივი ტერაკოტული პლასტიკა, იყენებენ შემოტანილ ფორმებსაც, გვხვდება საკუთარი შემოქმედებით შექმნილი ნიმუშებიც, იმპორტული ტერაკოტების კეცი მუქი მონაცრისფროა, ადგილობრივის — მოწითალო-მონარინჯისფროა.

შიშველი ფრთოსანი ქაბუკი ეროტ-ტანატოსი ჩვ. ერამდე V-IV სს ბოსფორის კოროპლასტიკის ახალი მოტივია. მეტად ეფექტიანი ჩანს პანტიკაპონში დამზადებული ერთ-ერთი შიშველი ქაბუკის ფიგურა დიდი ზომის გაშლილი ფრთებისა და ჩამოშვებული მოსასხამის ფონზეა ფრთებისა და ტანსაცმლის ლურჯი ფერი ერწყმის სახისა და შიშველი ტანის ვარდისფერ შეფერილობას, ოდნავ დახრილი თავი, თმების სქელი ნაკადი და მოკლეული ტუჩები გადმოსცემს ჩაფიქრებასა და სევდას.

ბოსფორის სახელმწიფოში ფიკვნარის მსგავსი ეროტ-ტანატოსის გამოსახულებანი სტატუეტების დამზადება გვიანანტიკურ ხანაშიაც გრძელდება. ელინური ღვთაება სქემატურადაა გადაწყვეტილი. გამომსახველობითი ხერხები პირობითია. ან, წელთ, პერიოდში მსგავსი ტერაკოტა აღმოჩენილია ილურატში. როგორც ვხედავთ, მონუმენტური სკულპტურის, მხატვრული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კვანძი, კოროპლასტიკის ნიმუშებმა ამ ბოლო წლებში აღ. შავიზღვისპირეთშიც იჩინა თავი. ბუნებრივია, მცირე პლასტიკის კვლევა ჭეკრობით საწყის სტადიაშია. მაგრამ ამ მონაცემების მიხედვითაც შეინიშნება, რომ ძველი კოლხეთის სანაპიროზე მოსახლე ელინთა შორისაც გავრცელებული უნდა ყოფილიყო დემეტრეს კულტი. როგორც ითქვა, ამასვე ადასტურებს ფიკვნარის ბერძნულ ნეკროპოლზე აღმოჩენილი გრაფიტოებიც. კოსმოგენური ღვთების ეროტ-ტანატოსის სტატუეტზე შეინიშნება მაღალი კლასიკის ტრადიციების გამგრძელებლის პრაქსიტელეს სტილის გავლენა, კეცისა და ანალოგების მიხედვით ჩანს, რომ ფიკვნარის ტერაკოტა დამზადებული უნდა იყოს ჩრდილოეთ შავიზღვისპირეთში.

შენიშვნები:

1. Кобылина М. М. Терракотовые статуэтки Пантикапея и Фанагории. М., 1961.
2. Терракоты Северного Причерноморья. — САИ, вып. I-I-II, 1970, ч. I-2: 1974, ч. 3: 1974, ч. 4.
3. Русева А. С. Античные терракоты Северо-Западного Причерноморья (VI—I вв. до н. э.). Киев. 1982.
4. Денисова В. И. Корoplastика Боспора. Л., 1981.
5. ქ. რამიშვილი, ტერაკოტები ვანიდან, ვანა III, 1979, გვ. 191 და შმდ. ქალის თავისგამოსახულებიან ტერაკოტის ნატეხს ავტორი ქალღმერთ დემეტრეს წრის გუფს უკავშირებს.
6. ქ. რამიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 194.
7. ქ. რამიშვილი, იქვე, გვ. 196 და შმდ.
8. ქ. რამიშვილი, იქვე, გვ. 204.
9. ა. კახიძე, ფიკვნარის ძე. წ. IV ს ბერძნულ ნეკროპოლზე 1976 წელს განხორციელებული სავლე კვლევა-ძიების შედეგები, საზ. საქ. ძეგლები, VIII, 1979, გვ. 61-63; XVIII.
10. Кобылина М. М. დასახ. ნაშრ., სს. 7, 13, 14, 16, 17. Бритова Н. Н. Греческая терракота. М., 1969, с. 49; Терракоты Северного Причерноморья. САИ, вып. I I—II, 1970, I—II; Терракотовые статуэтки Пантикапея. САИ, вып. I I—II, 1974, III.
11. ქ. რამიშვილი, გვ. 193, სურ. 145.
12. უა. ნაასლები არაა გამოქვეყნებული.
13. Кобылина М. М. с. 8; Бритова Н. Н. с. 61.

საფორტეპიანო-საუემსრულებლო ხელოვნება როგორც უემოქმედახითი პროცესი

დალი ლოლა

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია გვაჩვენოს, რომ საფორტეპიანო-საუემსრულებლო ხელოვნება საკომპოზიტორო შემოქმედების ტოლფასია. ვგულისხმობთ საფორტეპიანო ხელოვნების უმაღლეს ნიმუშებს, კრიტერიუმების როლს რომ ასრულებენ.

ვიდრე განვიხილავდეთ პრობლემას და ჩამოვყალიბებდეთ ჩვენს თვალსაზრისს, ვეცდებით სათანადო მაგალითებით წარმოვაჩინოთ ამ თვალსაზრისის საფუძველი. ამისთვის უნდა ვუპასუხოთ რამოდენიმე კითხვას:

რას ქმნის კომპოზიტორი? პასუხი ცხადია — მუსიკას, ახლა დავსვათ მეორე კითხვა: რას ქმნის შემსრულებელი? პასუხი ამჯერადაც იგივე იქნება — შემსრულებელი ქმნის მუსიკას.

ხოლო თუ ვიკითხავთ — რა მუსიკას ქმნის შემსრულებელი? მაშინ პასუხი ასეთი იქნება: შემსრულებელი ქმნის მუსიკას, რომელიც შექმნილია კომპოზიტორის მიერ.

ხომ არ არის აქ წინააღმდეგობა? გამორიცხული როდია, რომ ვინმემ ამ პასუხში ლოგიკური შეცდომა დაინახოს. ასეთ შემთხვევაში ჩვენ მყისვე ვალიარებთ, რომ ფორმალურ-ლოგიკური თვალსაზრისით ეს მართლაც სადაო თვალსაზრისია. მაგრამ ვიტყვით იმასაც, რომ აქ ლაპარაკია არა ლოგიკის კანონებზე, არამედ ხელოვნებაზე, რომელიც მხატვრული შემოქმედების კანონებს ემყარება.

ჩვენს მსჯელობაში, სადაოა სიტყვა „ქმნის“. არავეინ შემოგვედავება, სიტ-

ყვა „ქმნის“ რომ შეგვეცვალა სიტყვა „კვლავწარმოქმნა“, ანდა, უკეთეს შემთხვევაში, გვეხმარა ტერმინი „ინტერპრეტაცია“ ან უბრალოდ გვეთქვა „ასრულებს“. მაგრამ ჩვენ დაბეჯითებით მივმართავთ სწორედ ზმნას — „ქმნის“. ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში ლაპარაკი ზედმეტია „კვლავწარმოქმნაზე“, რადგან ეს ცნება არა მართო აუბრალოებს და ამცირებს სახელობო პიანისტის და საერთოდ შემსრულებლის შემოქმედებას, არამედ იგი არ ავლენს მოვლენის არსს. მუსიკა პირველად საშემსრულებლო შემოქმედებაში ცოცხლდება, ზმიანდება, იბადება; ცხადია, მანამდე იგი არსებობს, მაგრამ არა როგორც რეალიზებული ფაქტი, არამედ, როგორც კომპოზიტორისული ჩანაფიქრი, რომელიც სანოტო სისტემის საშუალებით სქემატურად არის დაფიქსირებული. მაშ რის კვლავწარმოქმნას ახდენს შემსრულებელი? სანოტო ჩანაწერის, რომელიც მეთისმეტად პირობითია და არასრულყოფილი?

ვიდრე პასუხს გავცემდეთ ამ კითხვას, მოდით მივმართოთ პრაქტიკოსებს, კერძოდ კი ისეთ დიდ ავტორიტეტს, როგორცაა ანტონ რუბინშტეინი: „არტისტმა — ქმნილების იდეის გამოხატვისას თავის თავზე უნდა აიღოს ნაწარმოების ორიგინალური გააზრების პასუხისმგებლობა“.

ჩვენც სწორედ ანტონ რუბინშტეინის ამ მოსაზრების დასაბუთება გვინდა.

კუშმარიტი შემოქმედება, ჩვენი აზრით, ყოველთვის ორიგინალურია, შე-



მოქმედებითი აქტის შესახებ არსებობს სხვადასხვა თვალსაზრისი. მაგრამ კონცეფციათა მრავალფეროვნებაში ადგილი აქვს „საერთო შეხედულებას“, რომლის მიხედვითაც შემოქმედებითი აქტი წარმოადგენს რაღაც პრინციპულად ახალის შექმნას. ე. ი. შემოქმედებითი აქტი გულისხმობს რაღაც ჯერ არ არსებულის შექმნას, ხოლო საშემსრულებლო ხელოვნება ეყრდნობა უკვე არსებულის საფუძველს, ანუ კომპოზიტორის ნამოღვაწარს. მაშ როგორღა დაეუკავშიროთ ერთმანეთს ეს ურთიერთსაწინააღმდეგო დებულებები? ფორმალური თვალსაზრისით ეს დებულებები თითქოს მართლაც ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ, რომ ლაპარაკია არა მათემატიკურ სიმბოლოებზე, არამედ რეალური, კონკრეტული შინაარსით აღსაესე ცნებებზე. ამიტომაც საკითხი უნდა განიხილებოდეს შინაარსეული თვალსაზრისით.

ანგარიში უნდა გაეწიოს ერთ სუბიექტურ მომენტს, რომელსაც გააჩნია არსებობის უფლება. მხედველობაში გვაქვს მსახიობ-შემსრულებლის ფსიქოლოგიური თვითშეგრძნება. ამ თვალსაზრისით ყურადსაღებია დიდი რუსი მსახიობის მიხეილ ჩეხოვის სიტყვები: „ყველა დროისა და ყველა ხალხის შემოქმედნი რომ შემოიკრიბონ, რათა ერთმანეთს გაუზიარონ გავლილი ცხოვრების შთაბეჭდილებები, ადვილი შესაძლებელია, რომ ერთ ვერ გაუგონ ერთმანეთს, გარდა ერთისა... ეს ერთი გახლავთ შემოქმედებითი მოღვაწეობის სურვილი, მხატვრული თვითგამოხატვის მოთხოვნილება, რაც მათ მიერ ერთნაირადაა განცდილი და გადატანილი... ამ სურვილს წარმოქმნის ტალანტი, ან როგორც გენებოთ ისე დაარკვეთ შემოქმედის სულის ხელშეუხებელ საფუძველს“.

შესაძლოა შეგვედაონ, რომ შემოქმედის თვითშეგნება მხედველობაში მიოსაღები არ არის მხატვრული შემოქმედების პრობლემათა ობიექტური და მიუკერძოებელი კვლევისას. ამაზე ჩვენ ასეთ პასუხს გავცემდით: სამეცნიერო

ანალიზი, რომელიც ცდილობს, რომ ობიექტური და მიუდგომელი შეიძლება უსაგნოდ დარჩეს, თუკი ობიექტურობის დევნაში უკუაგდებს სუბიექტურს. ეს ტენდენცია ახალი როდია; იგი ტიპურია თანამედროვე სამეცნიერო აზრის ზოგიერთი მიმართულებისათვის. ეს განსაკუთრებით ახასიათებს ეგრეთწოდებულ სტრუქტურალიზმს, რომელიც მხატვრული ნაწარმოების ანალიზზე მსჯელობისას იჭამდეც კი მიდის, რომ მოგვიწოდებს მხატვრული ნაწარმოები ვიკვლიოთ ისე, ვითომ იგი ანონიმური იყოს; ყოველ შემთხვევაში, შემოქმედის პიროვნება მიჩნეულია ხელისშემშლელ ფაქტორად ობიექტური მეცნიერული კვლევაში. ბის დროს, ეს თვალსაზრისი, რომელსაც თავის დროზე ბევრი მიმდევარი ჰყავდა, დღემდე არსებობს. მისი კრიტიკა მეტად დიდ დროს საჭიროებს და ჩვენი უშუალო თემის ფარგლებს სცილდება. შემოქმედის თვითშეგრძნებაზე ლაპარაკისას კი გვინდა ყურადღება მივაქციოთ ანგარიშგასაწივე ფსიქოლოგიურ ფაქტორს, თუმცა თავისთავად ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ზემოთ დასმული პრობლემის გადაწყვეტას.

გაუგებრობის თავიდან ასაცილებლად საჭიროდ მიგვაჩნია შევნიშნოთ: საშემსრულებლო ხელოვნების რაობის განსჯისას მხედველობაში გვაქვს არა ყოველგვარი საშემსრულებლო მოღვაწეობა, არამედ მხოლოდ გამორჩეული და უნიკალური, ჩვენი დებულება ეყრდნობა ისეთი გამოჩენილი პიანისტ-შემსრულებლების შემოქმედებას, როგორც არიან ანტონ რუბინშტეინი, ე. დ. ალბერი, ა. შნაბელი, ვ. სოფრონიცკი, ს. რიხტერი, გ. გულდი და სხვ. გარდა ამისა ჩვენი მტკიცება მოითხოვს საკომპოზიტორო შემოქმედების ზოგიერთი რესებითი ასპექტის გაანალიზებასაც.

შემოქმედებითი პროცესის სპეციფიკის შესახებ არსებობს მრავალი თვალსაზრისი, თავისი აზრი გამოთქმული აქვთ სხვადასხვა პროფესიის შემოქმედთ. გარდა ამისა, გასული საუკუნის დასასრულიდან სათავეს იღებს ცალკე



დისციპლინა — „შემოქმედების ფსიქოლოგია“, რომელიც იკვლევს ამ პროცესის ბუნებას და მის კანონზომიერებებს. ამ სამეცნიერო დისციპლინას ჯერ ყველაფერი არა აქვს გარკვეული; ცალკეული სკოლებისა და მეცნიერთა მიღწევების მიუხედავად ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გამოსაკვლევი, საფუძვლიანად შესასწავლი. და მაინც უკვე არსებობს ისეთი მონაცემებიც, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ გავაშუქოთ პრობლემის არსებითი მომენტები: მხატვრული შემოქმედების ფსიქოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ იდემალებას წარმოადგენს (როგორც ეს არაერთხელ აღნიშნულა სამეცნიერო ლიტერატურაში), არაცნობიერი ფაქტორი, რომელიც შემოქმედებით პროცესში ასრულებს გადამწყვეტს თუ არა, ყოველ შემთხვევაში უმნიშვნელოვანეს როლს. არაცნობიერის ფუნქცია არის შემჩნეული უხსოვარი დროიდან. ძველად, მართალია, არ იყენებდნენ „არაცნობიერის“ თვით ტერმინს, მაგრამ სწორედ ამას გულისხმობდნენ, როდესაც ლაპარაკობდნენ „დემონზე“, „მუზაზე“ და ა. შ.

ჯერ კიდევ პლატონის დროს აღინიშნებოდა, რომ ხელოვანი სხვადასხვა მდგომარეობაში იმყოფება შემოქმედებითი შთაგონების მომენტში და შემოქმედებისაგან თავისუფალ დროს. შემოქმედებით პროცესში იგი გარდაისახება, ზოგჯერ იმდენად, რომ თითქოს სხვად იქცევა. ჩნდება გარებების შთაბეჭდილება: ერთი და იგივე ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში არაფრით არ განსხვავდება სხვებისაგან, შემოქმედებითი შთაგონების წყობებში კი აღწევს ზეადამიანურს, ამის დასტურად გავიხსენოთ პუშკინის ერთი ლექსი:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
Меж всех детей ничтожных света
Быть может, всех ничтожней он.
Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел».

არსებობს მრავალი მოსაზრება, პუშკინს ამ ლექსში აღწერილი მოვლენის

შესახებ. ეს მოვლენა გაანალიზებულია როგორც მეცნიერული პოზიციიდან, ისე პოზიციიდან, რომელიც მისტიციზმს ემიჯნება. ამ აზრს ანვითარებს ცნობილი შვეიცარიელი მეცნიერი ე. წ. „ანალიტიკური ფსიქოლოგიის“ ფუძემდებელი კარლ გუსტავ იუნგი, რომლის თვალსაზრისი პრინციპულად მიუღებელია მარქსისტული პოზიციისათვის. მაინც რა ხდება შემოქმედების პროცესში? წარმოებს შემოქმედებითი პოტენციის აქტუალიზაცია. მაგრამ ასეთ პასუხში ყველაფერი ნათელი არაა. იბადება ასეთი კითხვაც, შემოქმედებითი პოტენცია მთლიანად რეალიზდება თუ ნაწილობრივ? იდეალური ჩანაფიქრის შემთხვევაში ეს ჩანაფიქრი მიახლოებით რეალიზდება. ამას ადასტურებს ჩვენი დროის ერთ-ერთი უდიდესი პიანისტი არტურ შნაბელი, რომელიც წარმატებულად თელის იმ გამოსვლებს, რომლებშიც მან შეძლო თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობის 30%-ის განხორციელება. ჩვენი აზრით, ეს აღიარება შემოქმედებითი პროცესის საუკეთესო ილუსტრაციას წარმოადგენს.

ამით აიხსნება შემოქმედებითი დაუკმაყოფილებლობის ფენომენიც, რომელიც ხშირად დიდ გაუგებრობათა მიზეზად გვევლინება. არც თუ იშვიათად ვაწყდებით ასეთ სიტუაციას, როცა დიდი ხელოვანი უკმაყოფილოა თავისი შემოქმედების ნაყოფით, რომელიც საზოგადოების აღფრთოვანებას იწვევს.

როგორ უნდა გავიგოთ ეს? ზედმეტად თავდაჩერებული ადამიანები დაუკმაყოფილებლობის ფენომენში ხელოვანის ეკლუტობას ხედავენ. ცხადია, ასეთი „მსჯელობა“ არასერიოზულ ხასიათს ატარებს, სინამდვილეში, აქ საქმე გვაქვს ჩანაფიქრისა და მისი რეალიზაციის შეუსაბამობასთან, გასაგებია გენიალური მხატვრული ქმნილებით ჩვენი აღფრთოვანება, მაგრამ არანაკლებ გასაგებია თვით გენიალური შემოქმედის დაუკმაყოფილებლობა. მისთვის მისივე ქმნილება გამოხატულებაა იმ 30%-სა, რომელზეც შნაბელი ლაპარაკობდა.

იდეალური ჩანაფიქრი, რომ პოულობდეს ასევე იდეალურ განხორციელებას, მაშინ საერთოდ არ წარმოიშვებოდა შემსრულებლობის პრობლემა, არ იარსებებდა ერთი ნაწარმოების მრავალგვარი, სრულიად სხვადასხვანაირი შესრულების ფაქტი. ასეთ შემთხვევაში შემსრულებლობა იქნებოდა მუსიკალური ტექსტის უბრალო აღწერება, იმ ელემენტების გარეშე, რომლებიც საშუალებას გვაძლევენ ვიმსჯელოთ სხვადასხვა სტილის, მიმართულების და, თუ გნებავთ, მსოფლმხედველობის შესახებ. ამგვარად, სხვადასხვა შესრულების ფაქტი და არსებული შეფარდება ზემოთ აღნიშნულ იდეალურ-პოტენციურსა და რეალურ-აქტუალიზმებულს შორის საშუალებას გვაძლევს გავაკეთოთ სათანადო დასკვნები:

ჩანაფიქრისა და მის რეალიზაციას შორის არსებული სხვაობა საფუძველს გვაძლევს ვილაპარაკოთ მხატვრულ ნაწარმოებზე, როგორც გარკვეულწილად დაუმთავრებელ აქტზე. შნაბელის 30% (რა თქმა უნდა, ამ ციფრს სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს). მიგვანიშნებს იმაზე, რომ შემოქმედი ვერ აღწევს მხატვრულ ნაწარმოებში ჩადებული იდეალური გეგმის მთლიან განხორციელებას. აქტუალიზებული მხატვრული ნაწარმოები ისეთივე მიმართებაშია იდეალურთან, როგორც ცნობიერება არაცნობიერთან, ის სხვა არაფერია თუ არა „ფრაგმენტი“, რომელსაც არაცნობიერთან ბრძოლით მოიპოვა შემოქმედებითმა ცნობიერებამ. ყოველივე ეს საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ მხატვრული ნაწარმოების ფიზიკური არსებობა არ ნიშნავს მის საბოლოო დამთავრებას. იგი პოტენციად რჩება მაშინაც კი, როცა ხორცშესხმულია სანოტო ტექსტში. აქ მთელის ძალით გვინდება საშემსრულებლო ხელოვნების მნიშვნელობა. რაც თავის მხრივ ნათელს ჰფენს მისი შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებებს.

ნათქვამის განსამტკიცებლად გვინდა გავიხსენოთ გამოჩენილი საბჭოთა პედაგოგ-პიანისტის ლ. ა. ბარენბოიმის აზ-

რი საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ: „სამწუხაროდ, — წერს ბარენბოიმი — მუსიკალური განათლების სხვადასხვა რგოლის პედაგოგები, უნერგავენ რა ნორჩ და ახალგაზრდა შემსრულებლებს პატივისცემას ავტორისეული აზრისა და მუსიკალური ნაწარმოების ობიექტური არსის მიმართ. შესრულების „სისწორის“ გამოდევნებით ხშირად კარგავენ თავისი მუშაობის უმთავრეს ორიენტირს: ივიწყებენ ან არ ესმით, რომ საშემსრულებლო ხელოვნება, რომელსაც ისინი ასწავლიან, შემოქმედებაა. ნამდვილად ქმედითი შესრულება როგორღაც მოიცავს ორ მომენტს: მუსიკალურ ნაწარმოებში ასახული დრო და ის დრო, რომელშიც ცხოვრობს ინტერპრეტატორი. ყოველი ეპოქა ხომ დიდად მხატვრულ ქმნილებებს თავისებურად იცვებს, თავისებურად ხსნის და ასრულებს: ადამიანთა თაობა, რომელმაც გაიარა ახალი ისტორიული გზა და გამდიდრებულა ახალი ისტორიული გამოცდილებით, წარსულის დიად ქმნილებებში ხედავს რაღაც ახალს, რაც ადრე შეუმჩნეველი რჩებოდა, უცნობი იყო, როგორც ყოველივე, რასაც სიცოცხლის უნარი აქვს, წინ ვერ წავა, თუ არ ხდება მისი განახლება. დროთა განმავლობაში მუსიკალური ან დრამატული ნაწარმოების ერთი გაგება (ერთი „ტრაქტოვკა“) იცვლება მეორეთი, რასაც არ უნდა უკრავდეს პიანისტი — ბახის ფუგას, ბეთჰოვენის სონატას, შუმანის პიესას თუ ჩაიკოვსკის კონცერტს, — თუ ის ცოცხალი და ჰუმანიტარული მსახიობია, იგი მსმენელს უზიარებს თავის ფიქრებს თანამედროვეობის შესახებ: ეს თავს იჩენს როგორც რეპერტუარის შერჩევაში, ისე მის წაკითხვაში, რომელიც პასუხობს საზოგადოების მოთხოვნებს, თუ პედაგოგი ივიწყებს შემოქმედებით საწყისს, რომელიც საფუძვლად უდევს საშემსრულებლო ხელოვნებას. მის მუშაობაში თავს იჩენს დოგმატიზმი, ეს დოგმატიზმი, რასაც ბავშვებს ხშირად ყრმობის ასაკიდანვე უნერგავენ, უკარგავს მათ შემოქმედებით სითამამეს, აჩლუნგებს მათ



სურვილს იპოვონ მხატვრული პრობ-
ლემების თავისებური გადაწყვეტა და
საშუალებას არ აძლევს მათ თუნდაც
მოუახლოვდნენ იმის გაგებას, რომ ქეშ-
მარიტი შემოქმედი სულაც არ არის კა-
ნონების „ნიშანთა მცველი“, არამედ იგი
შემოქმედია, რომელიც ტრადიციებზე
დაყრდნობითა და მათი განვითარების
გზით ქმნის რაღაც ახალს, ადრე არ არ-
სებულს, ისეთს. რასაც სხვები, ალბათ,
ვერ წარმოადგენდნენ და რაც შეუძლებ-
ლად იყო მიჩნეული“.

შემოქმედი — შემსრულებლის ისე-
თი შეფარდება, რომლებშიც ცენტრა-
ლური როლი პირველს ეთმობა, ხოლო
მეორეს (ანუ შემსრულებელს) მხო-
ლოდ პასიური კვლავწარმომქმნელის
მნიშვნელობა ენიჭება, მცდარია, რად-
გან მხატვრული ნაწარმოების წინაშე
შემოქმედსა და შემსრულებელს თანა-
ბარი პასუხისმგებლობა აკისრიათ.

კომპოზიტორი ქმნის მუსიკას, შემს-
რულებელიც ქმნის იმავე მუსიკას, როცა
სვიატოსლავ რიხტერი განუმეორებელი
ძალით ასრულებს ბეთოვენის სონა-
ტას, იგი მარტო (მხოლოდ) ტექსტს
კი არ აქლერებს, არამედ ქმნის ამ სო-
ნატაში პოტენციურად არსებულ იმ
თვისებებს, რომლებიც მანამდე არ ყო-
ფილან აქტუალიზებულინი.

ეს წერილი მინდა დავასრულო გამო-
ჩენილი საბჭოთა თეორიტიკოსისა და
პედაგოგის ი. მილშტეინის სიტყვებით:
„ჩვეულებრივ ფიქრობენ, რომ კომპო-
ზიტორის შემოქმედება ერთია, ხოლო
შემსრულებლის შემოქმედება კი სრუ-
ლიად სხვაა. არაერთხელ გამოუთქვამთ
აზრი, როგორც ბექულერად, ისე სიტ-
ყვიერადაც, რომ შემსრულებელთა წი-
ნაშე მდგარი ამოცანები და ამოცანები,
რომლებიც კომპოზიტორთა წინაშე
დგას და მათი შემოქმედებითი ბუნება
სხვადასხვაა: შემსრულებლობის შემოქ-
მედება იწყება იქ, სადაც, ფაქტიურად,
მთავრდება კომპოზიტორის შემოქმედე-
ბა. ალბათ, ამაშია ქეშმარიტების მარ-
ცვალი. მაგრამ, ჩვენი აზრით, უმთავ-
რესია ზაზი გავესვათ იმ საერთოს, რაც
აერთიანებთ კომპოზიტორსა და შემ-

სრულებელს, ვიდრე იმას, რაც ჰყოფს
მათ. მათ კი პირველ რიგში აერთი-
ნებთ თვით შემოქმედებითი პროცესი,
რომელიც თავის თავში მოიცავს რო-
გორც საკუთარი შემოქმედების, ისე
შემსრულებლობის ელემენტებსაც, ნუ
მოგვეჩვენება პარადოქსად ის, რასაც
ქვემოთ ვიტყვი: საკომპოზიტორო შე-
მოქმედების საფუძველში ყოველთვის,
რაღაც ოდენობით, ძვეს საშემსრულებ-
ლო ხელოვნების საწყისიც, ხოლო შემ-
სრულებლობას კომპოზიტორული სა-
ფუძველი აქვს. მაგალითისათვის შორს
წასვლა არ დაგვიკრძალავს. წარსულის
თითქმის ყველა დიდი კომპოზიტორი —
ბახი, ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთოვენი, შუ-
ბერტი, შუმანი, შოპენი, ლისტე, ბრამ-
სი, ვაგნერი, გლინკა, ჩაიკოვსკი, მუსო-
რგსკი, სკრიაბინი, რახმანინოვი, შტრა-
უსი, მაღერი, ბარტოკი — შემსრულებ-
ლები იყვნენ, ან აქტიურად მოქმედი, ან
პოტენციური; მათი შემოქმედება გა-
ნუყურელად არის დაკავშირებული სა-
შემსრულებლო იმპულსთან. იგივეს
თქმა შეიძლება პროკოფიევიზე, შოსტა-
კოვიჩზე და სხვ. თანამედროვე კომპო-
ზიტორებზე, მეორე მხრივ, ბევრი გამო-
ჩენილი შემსრულებელი — გაიხსენოთ
თუნდაც ანტონ რუბინშტეინი, ვენიავ-
სკი, სარასატე, ბიულოვი, ტაუზიგი, ბუ-
ზონი, კრეისლერი, იზანი, ენესკუ, რომ
ალარაფერი ვთქვათ პაგანინიზე, შოპენ-
ზე, ლისტზე, რახმანინოვიზე — ამავე
დროს კომპოზიტორებიც იყვნენ. უფ-
რო მეტიც: იშვიათად ნახავთ ღირსე-
ულ შემსრულებლებს, რომლებიც თა-
ვისი ცხოვრების გარკვეულ პერიოდ-
ში არ ყოფილიყვნენ დაინტერესებულ-
ნი კომპოზიციით, მართალია, მათ უმ-
რავლესობას ამ დარგში არ შეუქმნია
რაიმე ღირსშესანიშნავი. მაგრამ ასეა თუ
ისე, ისინი ეზიარნენ კომპოზიტორულ
შემოქმედებას, საკუთარის შექმნის მომ-
ხიბველობას და სწორედ ამის მეო-
ხებით ჩამოყალიბდნენ შემსრულებელ-
შემოქმედებად, ხელოვან-მხატვრებად,

მხატვრის სამყარო

ნათო ლონდარიძე

მხატვარი, რომელზეც წინამდებარე წერილშია საუბარი, თავის შემოქმედებაში გვთავაზობს ღრმად ინდივიდუალურ, სუბიექტურ წარმოდგენებს გარემომცველ სინამდვილეზე. იგი ერთგულია საკუთარი მხატვრული მრწამსისა (რაც გამოიხატება როგორც თემატიკის შერჩევაში, ისე მის მხატვრულ გააზრებაში) და დაბეჭდვით ცდილობს მაყურებელთან კომუნიკაციას სწორედ არჩეული გზით, ჩემი რწმენით, ეს გზა რაციონალურ საწყისთან ნაკლებად არის წილნაყარი, მხატვარი მაყურებელს წარმოიდგენს როგორც თანამოაზრეს, რომლისთვისაც თავისი ნაწარმოებებით აკონკრეტებს გარკვეულ მოვლენას ან მოვლენაში ერთ გარკვეულ მომენტს. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ მოვლენები, რომლებიც შალვა მატუაშვილის სურათებშია ასახული, „განცდათა საუფლოდანაა“, სწორედ აქედან გამომდინარეობს ის ფაქტი, რომ მისი მხატვრობა არ არის საყოველთაოდ მიღებულ ლოგიკას დაქვემდებარებული. ნაწარმოების მხატვრული სახის დასრულებულობის მიუხედავად, ვერ ვიტყვით, რომ კომპოზიციები კონსტრუირებულია და აგებული. პირველ რიგში, რაც დამახასიათებელია შ. მატუაშვილის კომპოზიციებისათვის, ესაა მათი კადრული ხასიათი. ყოველი სურათი, თითქოს, საერთო ცხოვრებიდან ამოღებული ცალკეული სცენაა; საფიქრებელია, რომ არჩევანი განპირობებულია უფრო მეტად, მშვენიერებითა და სილამაზით, ვიდრე მათი მნიშვნელოვანებით. თუმცა, ამ „სცენებში“

არის თავისი აზრობრივი მუხტი, მაგრამ როგორც აღვნიშნეთ, მხატვრის აზროვნების სპეციფიკა გამიზნულადაა გაჯერებული უფრო მეტად ინდივიდუალური, სუბიექტური ფილოსოფიით.

აღნიშნული ფაქტორი განაპირობებს სურათში „ფერადოვანი მღვიმე“ ძირითადი აქცენტის გადატანას თვითონ კომპოზიციის ფარგლებში მოქცეულ ერთობ „დრამატულ დიალოგზე“, რომელიც მხატვრულ სახეებს შორის შედგება. მოქმედება იკვრება და იმდენად იკეტება თავის თავში, რომ მაყურებელი მხოლოდ დამხმარე ობიექტის როლში თუდა გვევლინება, ხოლო „ქვემდებარე“ (ე. ი. მოქმედების წარმმართველი ძალა) ისევე, როგორც „პირდაპირი ობიექტი“, თავად სურათშია მოქცეული. ფერწერულ ტილოში „ფერადოვანი მღვიმე“ ოდნავ თუ შეიგრძნობა ცდუნებისა და ცოდვისაგან მოგვრილი პირველი სიტკბოება. პარადოქსია, მაგრამ მხატვრული სახეები თითქოს, „ცოდვამდელი ტანჯვით“ არიან აღვსილნი, როგორც ჩანს, მხოლოდ სრულყოფილ, ფიზიკურად და მორალურად ჭანმრთელ ადამიანებს — ადამსა და ევას — ძალუძთ ცოდვის ტკბილი ფიალის ბოლომდე გამოცლა, სიმწრისა და სიტკბოების ერთდროული შეგრძნება.

შ. მატუაშვილის კომპოზიციებში როგორც იდეის, ასევე გამომსახველობითი საშუალებების მხრივ, ყველაფერი ემსახურება „ფერს“, მეტიც, ყველაფერი თითქოს „ეწივრება“ ფერს, რადგან ფერი კულტია. მისი, როგორც მხატვრის ლოგიკა უახლოვდება მუსი-

კალური ხელოვნების სპეციფიკას. და, შესაბამისად, „ვნებათაღელვების სამყარო“ წარმოადგენს მხატვრულ საგანს, ასახვის ობიექტს. ხოლო ამგვარი მხატვრული ობიექტისათვის ოპტიმალური შესატყვისის სახით ხელოვნებაში ფერის სახით გვევლინება. ფერი თითქოს სცილდება კოლორისტულ ამოცანებს და ფერადოვან ბგერად გარდაისახება, ხოლო ჰაერში დარხეული ბგერა თავის არსებობას ისეთ სამყაროში განაგრძობს, რომელიც ჩვენი აღქმის ორგანოებისათვის გაუთვალისწინებელია; ამიტომ შეუძლებელია „გათელა“, წინასწარმეტყველება, თუ როგორი იქნება მისი დასასრული, როგორ გახშიანდება გარკვეულ დროსა და სივრცესთან მიმართებაში, რად გარდაისახება და რომელი ოქტავის რომელ ნოტად მოგვევლინება. ძნელად თუ განვკვრეთ ამგვარი ბგერის „ბედს“, რომელსაც, თითქოს, დამოუკიდებელი არსებობა მოუპოვებია.

ფერი-ბგერის მატერიალურობა, სუბსტანციურობა გამოიხატება მის ძერწვაშიც, საღებავის რელიეფურობაში. თუმცა, საერთო კოლორიტსა და გა-

მაში მას იმგვარი ნიუანსური და ლისტვის მოუხელთებელი ელფერი ენიჭება, რომ წარმოგვიდგება როგორც სინათლის სხივის რეალურად შემცველი ფენომენი. ხოლო მატერიალურისა და იმატერიალურის ერთდროულ შეგრძნებაში მიიღწევა თავისებური მისტიკური განცდა; ემოცია, რითაც ხდება მყურებლის ხელოვნებასთან ზიარება.

სურათით „და ლივლივებდა ტბანესისებრი“ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ როლები გაცვლილია ტრანსცენდენტურსა და ემპირიულს სამყაროთა შორის (თუმცა, ორივე ერთ მთლიანობაში გაიაზრება). თითქოს, ტრანსცენდენტური სამყაროს უცხო ფრინველები ვილაცის ფიქრითა და ოცნებით გათვალსაჩინოებულა. მყურებლის განცდას კიდევ უფრო ამძაფრებს უცხო ფრინველთა არამქვეყნიური სიმშვენიერე. თუმცა, მხატვარს საზრდოს მეტაფორული აზროვნებისათვის მშობლიური, ქართული ფაუნის სამყარო აძლევს. განა ქართული ბუნებისათვის ორგანული არ არის ის სილამაზე, რომელიც შემოკმედის პა-





ლიტრაში აისახა და რომელიც იმდენად მშვენიერია, რომ მისი რეალურობა ველარ დაუჩერებია თვალს?!

ფერწერა თავისი პირველადი ბუნებით, თავისი პირველადი დანიშნულებით ითვალისწინებს სიბრტყეს. ალბათ, მართებულია, როდესაც მხატვარს საგნის სამგანზომილებიანობის ფაქტორი გადმოაქვს ორგანზომილებიანობაში და სიბრტყის გათვალისწინებით დაგვანახებს სხვა განზომილებათა შესაძლებლობებს. შ. მატუაშვილის ერთი და იგივე კომპოზიციაში სასურათე სიბრტყე დაყოფილია მონაკვეთებად (მონაკვეთებში ნაგულისხმევია სხვადასხვა განზომილებები), სადაც საგანი წარმოდგენილია როგორც ფიზიკური, ასევე მეტაფიზიკური სახით, სამგანზომილებიანობის უარყოფითა და მოვლენის ორგანზომილებიან სამყაროში წარმართვით მაყურებელს უჩნდება სხვა განზომილებათა სისტემების რეალურად არსებობის შეგრძნება და მისი გონება აღარ ისაზღვრება მხოლოდ ემპირიულით.

ალბათ, აღნიშნული მეთოდი ერთ-ერთი ოპტიმალურია. — მისტიკის შემოტანით ხდება მხატვრული სახის გახსნა, ყოველივე ზემოთ ნათქვამის მაგალითის წარმოდგენს ნაწარმოები „ქალი“, „სხვადასხვა სიბრტყეზე“ ერთი და იგივე მხატვრული სახე განსხვავებულ იერს იძენს, საგანთა ვიბრაციები თითქოს, უფრო მაღალ სიხშირეს ექვემდებარება და ნაკლებ მატერიალურია, თუმცა, ეს არ ნიშნავს სუბსტანციურობის დაკლებას, შესაძლოა, პირიქით, ამ დროს საგანი უფრო მეტადაც კი უახლოვდებოდეს თავის იდეას, პირველად სუბსტანციას.

განხილული სურათი უფრო იშვიათ გამოწკლის წარმოდგენს ამ მხრივ. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ შ. მატუაშვილის ნაწარმოებებში „განზომილებები“ ნაკლებად არიან ერთმანეთისაგან გამოყოფილი და, პირიქით, ერთმანეთშიც კი იჭრებიან. რა თქმა უნდა, შესატყვისია ფერწერული გადაწყვეტაც. კოლორიტი უფრო ღიადდება და ფერს მეტი სინათლე ენიჭება, რაც იმის

მაუწყებელია, რომ საგნის ფიზიკურ ინფორმაციასთან ერთად მხატვარი გვახსენებს მის ტრანსცენდენტურ სხეულსაც, ხოლო იდეაში გამოხატული მიგვანიშნებს მის ფიზიკურ სინამდვილეზეც.

შინაგანი პროტესტი ილუზორულობის მიმართ სწორად წარმართავს კომპოზიციის ტექნიკას. თუნდაც, საგანი მოცულობით ასპექტში გამოისახებოდეს, პარადოქსის შეგრძნება არ იბადება, რადგან ცოდნის გათვალისწინება ამართლებს მხატვრის მიერ არჩეულ მეთოდს. ყოველივე ეს შეიძლება ფერის აქტივობის ხარისხითაც გამოიხატებოდეს.

ძალზე საინტერესოა შ. მატუაშვილის შემოქმედებაში კოლორისტული ძიებები, სადაც თავისებურად არის გათვალისწინებული პოსტიმპრესიონისტების გამოცდილება, განსაკუთრებით კი გოგენის ფერწერული მიგნებები, რა თქმა უნდა, არსებობს თავისებური სახესხვაობაც, რაც გამოიხატება იმაში, რომ გოგენთან ფერადოვანი ლაქები უფრო ლოკალურად კონსტრუირდება და ხშირად ერთი კონკრეტული ფერის თვისებებს მოიცავს, ხოლო შ. მატუაშვილი ლოკალურ სიბრტყეებს თითქოს აბრისით მიჯნავს ერთმანეთისგან და შემდეგ მრავალშრიანი ფერწერის პრინციპებით ამუშავებს. მსგავს შემთხვევაში ფერს (როგორც უშუალო ფუნქციისაგან დამოუკიდებელ ელემენტს) თავისი ფაქტურა გააჩნია, ზედაპირი ხაოიანია და ფიზიკურადაა სიღრმის მატარებელი, ამიტომაც სინათლის სხივი, რომელიც ფერს, როგორც საგანს ისე ეცემა, კი არ აირეკლება, არამედ სიღრმეში იკარგება. აქედან გამომდინარე, ჩნდება ალბათ, შ. მატუაშვილის ფერწერის მიმართ ხავერდოვანი ფაქტურის ასოციაციები, რადგან ხავერდი თავისი ბუნებით შთანთქავს სინათლეს.

ფერის ხავერდოვანება განსაკუთრებით კარგადაა გამოყვანილი სურათში „მზით სასვე სიცოცხლე“. ნაწარმოებში მეფობს საგანი, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული სახე სა-



ე მ ი რ ბ უ რ ჯ ა ნ ა ძ ე

თელმ სახოკიას წიგნის გარეკალი

თბილისის სიმბოლოები



მუხიანი, ხსოვნის ტაძრის ფრაგმენტი
თბილისის სურათების ეროვნული გალერეის ემბლემა
მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ემბლემა



საქართველოს საპატრიარქოს ღვრბის ესკიზი

თბილისის სახელმწიფო საზოგადოებრივი მეცნიერებათა აკადემიის ემბლემა



საქართველოს მოგზაურთა ასოციაციის ემბლემა

ნოდარ და თემურ მაისურაძეების ემბლემა





თბილისის ღერბი





შონიების საგვარეულოს ღერბი



ქსერა



განთა სამფლობელოდანაა, იგი ერთგვარად მსუბუქი ასოციაციების ტყვეობაში ექცევა. მხატვრული სახის დრამატურგია მთლიანად უკავშირდება და თითქოს ზამბახების, მუხესუფორებისა თუ სხვა ყვავილთა სურნელებშია მოქცეული. სურათის ნებისმიერი მხატვრული ელემენტი სიმბოლოსაგან თავისუფალია. ნაწარმოები თავისი უბრალოებით გამოხატავს ხილული სამყაროს ჰარმონიას, სხვადასხვა სიციხლის, არსებების კავშირს, მათ უნიკონში გადასულ თანარსებობას.

სურათში „შავი ღვინო“ ემპირიული სამყარო შემოდის თავისი ძლიერი, დრამატული ვენებათაღლეებით. მას შეიძლება ვუწოდოთ „დიდი დრამის ერთი სცენა“. ფერწერული ტილოს დრამატურგიულ მასალაში დომინირებს ვენებათაღლეების სფერო, ცხოვრება თავისი შეუმოსავი სახით. ჰარმონია დარღვეულია ტრაგიზმამდე. მხატვრულ სახეებს ჩვენამდე თითქოს დამანგრეველი იმპულსებით მოახლება სწავლია. ამიტომაცაა, რომ კოლორიტში ჰარბობს დიდი ინტენსივობის მქონე ალასფერი, — შუა სკნელის ფერი და ქვესკნელის მუქი ტონები. შორეული ასოციაციებით სურათი უკავშირდება ქალაქურ თემატიკას, რომელიც ლადო გუდიაშვილმა 10-იან წლებში თავისი ბოჰემური სტილის მხატვრულ სახეებში მოაქცია. რაც შეეხება კარედი ხატის მსგავს სამნაწილიან კომპოზიციას „მოღვაწე“, იგი დავით აღმაშენებლის დიდ პიროვნებას ეძღვნება. ცენტრალურ ნაწილში გამოსახულია მაცხოვარი და აქვე გვხვდება წრის მეოთხედში ჩაწერილი ფიგურები. ქართული ფრესკების ერთგვარ რემინისცენციას წარმოადგენს ნაწარმოების მარცხენა ნაწილში მთავარანგელოზის მწუხარე ფიგურა, რომელსაც თითქოს „მსხვილი პლანიტი“ გვიჩვენებს მხატვარი. ხოლო კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში, სადაც მყუდროების თვალის მოელის ღვთისმშობლის შემერთალ ფიგურას, მის ნაცვლად წარმოდგენილია ჰეტიმასია („წამების იარაღები“).

მხატვარს თითქოს სურს დაგვანახოს, რომ „ხარების“ მისტერია წყდება დაღუმთავრებელი მოვლენის გაცხადება აღარ ხდება; რომ მეოცე საუკუნის რწმენამ გარკვეულ პლანში დაკარგა „ხარების“ სიხარული და სასწაულის ნაცვლად მხოლოდ ტანჯვა და მისია შეინარჩუნა.

შ. მატუაშვილის სამყარო თავისებურია, თავის თავში წასული, არისტოკრატული და რაფინირებული. თითქმის, ნებისმიერ სურათში, თუნდაც, ის ლია კოლორიტში იყოს გადაწყვეტილი. იგრძნობა ერთგვარი სევდა თუ მეღანქოლია. ვფიქრობ, ეს თავისებურება უნდა მომდინარეობდეს მხატვრის პიროვნული ბუნებიდან და ყოველდღიური, რიტუალად ქცეული დამოკიდებულებიდან მუშაობის პროცესის მიმართ.

გუაშის ტექნიკით შესრულებულ გრაფიკულ ფურცლებში კარგად გამოვლინდა მისი, როგორც კოლორისტის ოსტატობა. ყოველი „ღიეზთა“ და „ბემოლით“ თითქოს, ათასჯის მოწმდება ტონის ელფერი, მისი ყველა ნიუანსი. („ფრთა-თეთრები“, „ბოლერო“, „ქალი“, „კარმენი“ და სხვ.), კოლორისტის სტილისტიკა იმდენად ერთიანია, რომ მელოდია ზუსტად გადმოიცემა ფერწერული გამის „ნიშნების“ დაცვით.

და ბოლოს, გვინდა აღვნიშნოთ, რომ სახვითი ხელოვნებისა და, კერძოდ, ფერწერის იმდენად სპეციფიკური ხერხებითა და მეთოდებით სრულდება შ. მატუაშვილის ყოველი სურათი, რომ მათი ანალიზი ერთობ გაძნელებულია, რადგან ხელოვნების ერთი რომელიმე დარგის მეორეში „გადათარგმნა“ (ამ შემთხვევაში, მხატვრობის სიტყვად) პირადად ჩემში, ნიცშეგული ზარათუსტრას მთიდან ჩამოსვლის ასოციაციებს ბადებს.

ამიტომ ჩემი მცდელობაც, — შეძლებისდაგვარად „მეთარგმნა“ შ. მატუაშვილის მხატვრობა, გადმომეტანა სიტყვაში ფერი-ბგერა, ვფიქრობ, გამართლებული და აუცილებელიც გახლდათ.

ჩვენებურები

დოკუმენტური მოთხრობა თურქეთში მცხოვრებ
თანამემამულეებზე და კიდევ სხვა ამბებზე
(ნაწევები წიგნიდან „ჩვენებურები“)

ალექსანდრე ჩხაიძე

საბრძოლო საოქაოს ალბომის მიღებს წინ, საკვარცხლოს მთელი ისტორიაა ამ ალბომში. ალბათ, იმ დღიდან, პირველი ფოტოგრაფი რომ გამოჩნდა ამ კუთხეში, თუმცა უკვე ვერ ბედავდა მაშინ სურათის გადაღებას. ტელევიზია საქმოდ ძნელად იკვლევდა გზას. კედლებზე ფოტოები არც ამჟამად მინახავს ოქახებში, თვით დიდ ქალაქებშიც კი. ბევრი სახე მეცნაურა ალბომში. ზოგიერთ მათგანს სტამბოლში შევხვდი ზარზან. ვახტანგ დიასამიძე შემომხურებს ფოტოდან, მისთვის ჩვეული კეთილი დიმილით. ცოცხალი რომ იყოს, შეიძლება ერთად ჩამოვსულიყავით ბორჩხაში. შერაბ დიასამიძის და მისი ოჯახის ფოტოებიცაა აქ. რამდენადაც ვიცი, მალე აპირებენ ჩამოსვლას ბორჩხელ ნათესავეებთან.

— ორასი წლის წინათ ჩამოსახლებულან აქ ჩვენი წინაპრები, — მიამბობს საბარი, — მანამდე იმერხვეში ვცხოვრობდით მაშინ ბორჩხა სოფელივით ყოფილა. კოროხი იწიდავდა აქეთკენ ხალხს, ამ ადგილას მდინარე ფართოვდება და სანაოსნოდ ვარჯა. ნავეხსაც აქ აკეთებდნენ, ჩვენთან, მარადილიშიც. აქედან პირდაპირ ბათუმში ჩადიოდნენ, საქონელი ჩამქონდათ ვასაყიდად. მეც მახსოვს, წყალდიდობის დროს მდინარე დიდდებოდა, მაგრამ სხვაგზა არ იყო, ხალხი ამით ირჩენდა თავს, ზღვაში კოროხის გადადიოდნენ. ნავეხს დღესაც აკეთებენ ბორჩხაში, მაგრამ ვიღას უნდა, ახლა ავტობუსებით დადიან, მანქანებით მუყავთ.

საბარის ვთხოვე, ჩამომითვალის, რა მდინარეები ერთვის კოროხს და აჭარისწყალს, მხოლოდ იმ სახელწოდებებით, მას რომ ახსოვს ბავშვობიდან. ისიც მისახებლებს: ორჩახალი, კორეთი, მახინჯეთი, ზვარე, ხულა, ღორჯომი, კვანა,

სახლა, მირვეთი, არტანუჯი, იმერხვეი, უვრილა, ბურღევანი, მურღული, ციხილეთი...

— მაშინ მდინარეები ხუფთა იყო, თევზს ვიჭერდით. სარჩო ჰქონდა ხალხს, ახლა შიშით ძროხა ვერ გაუშვიათ, არ მოიწამლოსო, თვითონ ხედავ, რას გავს კოროხი, — ხწუხს საბარი, ვხედავ და მეც ვწუხვარ მასთან ერთად. მაგრამ ამის შესახებ უკვე მოგახსენეთ.

ჩვენი სახლი მალღობზე დგას. აქედან ბორჩხა მოხჩანს მთელი ხივრძე ხივანი: მღვრიე კოროხი, ზედ გადებული რკინის ზილით, სავაქრო ცენტრი, მინარეთი, მთის კალთებზე — საიმედოდ ნაგები სახლები, უმეტესად — ორი და სამხარეთულიანი.

— ამ ბოლო დროს აიშენეს ეს სახლები, ცხოვრება რომ გამოკეთდა და ხალხმა ფული იშოვა. მე ის დროც კარგა მახსოვს, ელექტრონი რომ არ იყო ქალაქში, არც ტელეფონი და ტელევიზორი — საბარიმ ხელით შემოფარგლა ბორჩხის ერთი ნაწილი. — აქაურობა ხულ ჩვენი იყო ერთ დროს. თანდათან ნაწილი ქალაქს დავეთმეთ, ნაწილი კიდევ — მოვურბნა და ნათესავეებს, დამოკიდებულნი, სახლები აიშენეს.

ბევრი გაუციათ, მაგრამ თავისთვისაც ხაკმაოდ დაუტოვებიათ. საბარი დამატარებს ეჭო-მამულში, თითოეულ ზეს და ნერჯს ელოლიანებმა, ხმელ ტოტებს აცლის, ლევს, ადესას და კორალიოკს მოავაზობს!

— ეს მთაც ჩვენია, — სახლის უკან აღმართული გორაკი შემოხაზა, — ტყეც, სახლის ასაშენებელი ძვირფასი მასალაა იქ. ზილიც იცის. ფუტკარიც გვეყავდა ერთ დროს, მოვლანატროხობა უნდა უკვლავდნენ. ბიჭებმა სწავლა მოინდომეს. ხელს ვერ შევუშლი. ცხოვრება უსწავლელადაც შეიძლება, მაგრამ სხვა დროს ახლა.

* დასაწყისი იხ. „ხელოვნება“ № 6, 1990.



ამ წინის ვარ და პირველად ვსვდები ჩვენი-
ბურ კაცს, რომელიც ამხობს, ეს მამული ჩემია.
ეს მთავ და ეს ტყვეცა. ამიტომ მიჩნდება სურ-
ვილი, ხალხმდე ვაგერკვე, რას ნიშნავს პირადი
და საზოგადო აქაურო გაგებით. ჩვენს შორის
ახეთი დიდილოც იმართება!

— ბატონო საბარი, რას ნიშნავს, რომ, მა-
გალითად, ეს მთა და ტყე თქვენია, შეგიძ-
ლიათ გაყიდოთ?

— რა თქმა უნდა.

— მაიცი, ვის შეიძლება რომ მიყიდოთ?

— ქალაქის მმართველობას ან კერძო პირს,
ვინც ისურვებს. ნოტარიუსის საშუალებით, რე-
გორც მოვარგდებით.

ვიცი, რომ საბარი და ლემანი ამჟამად სტამ-
ბოლში ცხოვრობენ, უმცროს ვაჟთან, იაუზთან,
რომელიც სწავლობს და მუშაობს; ხელის შეწყ-
ობა უნდა, თან კიდევ დასაცოლშვილებელია.
ამიტომ ვეკითხები:

— აჭაურობის შიკოვებას ზომ არ აპირებთ?
საბარი ჩაფიქრდა. ეტუბა, ეს საკითხი
მტკიცუნულია მისთვის.

— ძალიან არ მინდა ძველების ფუძე მო-
შალო. ისე, ვტყუბ, ბიჭებს უკვე ბორჩხა
ემატარებთ. უველანაირად ვცდილობ, აჭაუ-
რობა შევინარჩუნო. — გულაბი მსხალი მო-
მავოდა. — არ მინდა ამის გემო დიქარგოს.

კიდევ ერთ კითხვას ვაძლევ:

— შეგიძლიათ, აი, იმ ტყეში, ზე მოქრათ?

— მხოლოდ მთავრობის ნებართვით.

— ტყე ზომ საკუთარია.

— ასე უველამ რომ ზებები ქრას თავის
ტყეში, ქალაქს ზვავი და მეწერი წაღებავს.
ნებართვა ამისთვის საჭირო.

— ვისი?

— საბუეო სამმართველოსი.

— ვაფიწვილი, კოქხალი რომ მუშაობს, იქე-
დან?

— ზო, იქედან.

— შეილი კი მოგხიბრებთ ამას, — ვეუბ-
ნები ორაროვნად.

— კანონს ვერ დაარღვევს, საციხო საქმეა
ეს.

შეიძლება სტენოგრაფიული სისუსტით ვერ
გამოგვიცით ჩვენი საუბარი. ბატონი საბარის
ქართულიც არაა მთლად გამართული. ახალ-
გაზრდებს კიდევ უფრო უვიტრო წინაპართა
ენაზე ლაპარაკი. ძალიან სწუხან ამის გამო.
თუქულ—ქართულ ლექსიკონში ეძებენ საკი-
რო სიტყვებს. მე კიდევ, პირაქით, ქართულ—
თურქულ სასაუბროში. ვერ შევუხარულე დანა-
პირები ჩვენებურებს, ვერ ჩაუტყან თურ-
ქულ—ქართული ლექსიკონები. არ იწოვება.
ოდესლაც გამოიცა ასეთი წიგნი მცირე ტირა-
ჟით. არადა, საჭირო კია. იქნებ იფიქროს ამის
თაობაზე ჩვენმა გამომცემლებმა.

ოქახის უფროსი დიასახლისი ქალბატონი
ლემანია ჩვენი მთავარი თარქმანი, ერთხელ

კიდევ დავრწმუნდი, რომ, უპირველეს
წინა, ქართველმა დედამ შემოიხანა ამ მხარეში
ოთხი ასეული წლის განმავლობაში მშობლიუ-
რი დედა-ენა. და არა მარტო ენა, მრავალი
წინაჩვეულება და ადათ-წესი, ხელნაქმე და
სამკურნალო საშუალებანი.

ბათუმელმა მეცნიერმა შუშანა ფუტარა-
ქმე მოიარა წავშეთი და იმერხევი, ბევრი სა-
ინტერესო მასალა შეგროვა და გამოაქვეყნა.
ერთი წერილი მიუძღვნა იქაურ ქალებს, რომ-
ლებიც იავნანათი ატკობდნენ ჩვილებს, ქარ-
თული ტანსაცმელით მოსავდნენ ქმარ-შვილს,
ქართული შელოცვით კურნავდნენ ავადმყოფს,
ქართულ წერა-კითხვას ასწავლიდნენ ბავშვებს.

გაზეთი „დროებას“ აღნიშნავდა ამას: როცა
ოსმალებმა ცეცხლს მისცეს ქართული წიგნი-
ბი და აქრძაღეს ქართული ადათ-წესები,
ქალებმა შირის მოქმედებას თავიანთი ხელ-
საქმე დაუპირისპირეს. დაიწყეს ქართული ან-
ბანის ამოქარგვა. პატარაწლის მშობიებს აუცი-
ლებლად ამშვენებდა ქართული ორნამენტები-
თა და ახლოწინებით შემკული ბალიში თუ
ფარდებით, რომლებზეც ამოქარგული იყო მისი
შემშქმენლის სახელი, დრო და ადგილი. ამით
ნაწარმი გარკვეული დროით უკვდავყოფდა ქარ-
თული ანბანის მოხატულობასაც.

ამიტომ წერდა აკაკი წერეთელი: „თუ რე-
მელიმე ხალხის გაცნობა გინდა, იმ ქვეყნის ქა-
ლებზე უნდა გაიცნო, შეისწავლო, ისინი არიან
თავისი ქვეყნისა და ხალხის მარწმუნებელი, რე-
გორც ბარომტრი ტაროსისა. თუ ქალები მა-
ლალ ხაფხაურზე დგანან ამა თუ იმ ერის
ცხოვრებაში, მაშინ იმ ხალხსაც დარი უდგას.“
ისტორიას შემოწმავს, რომ აჭაური ქალები
მამაკაცთა მხარდამხარ ებრძოდნენ შტერს
იარაღით ხელში.

ქალბატონი ლემანი მიაშობდა, თუ რე-
გორ ჩადიდდნენ მარადიდული გოგოები მდი-
ნარზე, შორიდან უთვითვალდებულ გულმა
ნაპირზე გამოფენილ თანატოლებს, რომლებ-
ბიც ცეკვავდნენ, მღეროდნენ, გარმონზე უკ-
რავდნენ. ასე შეისწავლეს მათ ქართული მან-
ჯები, ცეკვა, სიმღერა.

ჩემს ჩამოვლასთან დაკავშირებით პირველ
დღეებზე ვახშაში გამომართეს მასპინძლებმა, მო-
ვიდნენ ნათესავები, მეზობლები, ერთი ბოთლი
არაუცი დადგეს სუფრაზე. ალბათ ჩემს პატივ-
საცემად. მე ჩვენებური ღვინო გამოვჭირე,
ვაიბა საუბარი, ქართულად. რა თქმა უნდა.
მაგრამ რატომღაც ახალგაზრდები გაუჩინარდნენ.
მაღე ეწოდან საზის ზმა და სიმღერა შემო-
მესმა. ვავიხედე. პატარა სამზადის სახლში
იამარს, კოქხალს და კიდევ რამდენიმე ახალ-
გაზრდას ვკიდევ თვალი. რა ხდება, რატომ მიგ-
ვატოვენ-მთქი, ვიციოხე. მიდიო, მითხრა საბე-
რის, გავხარდებთ. ერთად მისვლა შევთავაზე.
მე რომ გამოვჩინე, უხიჩა ჩემშეძობათ; ვერ
დავლევო. მართლაც შემდეგ არახლოდნენ შე-



მიმჩნევია, რომ ვაუიშვილებს დაელიოთ ან სიი გარეტი შოქოთ მამის თანდასწრებით. სხვა დროსაც ასე იცავენ უფროს-უმცროსობის წესებს, ოდესღაც ჩვენთანაც ასე იყო, ალბათ.

* * *

ბორჩხას ზოგჯერ ქედას აღარებენ, ზოგჯერ კიდევ — ზულოს. ალბათ მთები აქვთ მხედველობაში, ან კიდევ მდინარე რომ ჩამოედის. მე კი მგონია, ბორჩხა არც ქედას ჰგავს და არც ზულოს, მით უფრო — ქობულეთის, რომელიც თითქოს უნდა დაუმშობილდეს ამ ქალაქს. არც თურქეთის ხარფი ჰგავს ჩვენს ხარფს. იცით, რატომ? იმიტომ რომ, ვალბა სარფში, ამ ნახევარსოფელში, არის ერთი პატარა მაღალი, რომლის მხავავს, მთელმა ჩვენმა ხაჭპოთა ვაჭარობამ რომ მოინდომოს (რესპუბლიკურად მყავს მხედველობაში და ხაყაუროც); ვერაფრით ვერ გახსნის, უკელახათვის ვახავებ მიწუწოთა ვაჭარს, ყოველი ქალაქი, სოფელი თუ ხახლქიფიფო, უპირველეს ყოვლისა, იმით ჰგავს ერთმანეთს, ან ვახსხვავდება ერთმანეთისგან, თუ როგორ ცხოვრობენ ადამიანები, როგორია მათი ქეთილდღეობა. რა მხავახებზე შეიძლება ლაპარაკი, როცა ერთ ქალაქში ზუთას გრამ კარაქს იძლევიან თვეში კაცისოაზზე, ხოლო მეორეში — ოცდაათი დასახელების ძეხვია ვიტრიწაში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთიც და მეორეც ზღვისპირა ქალაქებია და მოხალეობაც თითქოს თანაბარია.

„თურქეთში პირველ და ვტიქრობ. დიდხანს დასამახსოვრებელ შთაბეჭდილებებს დებულს მხლავიებისგან; უპირველეს ყოვლისა, მათი ჭორობის გამო და კიდევ იმით, რომ ბევრბებიან გაშუადვლები კარებში მყიდველს. მაგრამ მთავარი მაინც სამრწველს საქონლის და სურსათის სიუხვეა; ალბათ ბუნებაში არ არის რაიმე ნაკლებობა; ნივთი, პროდუქტი, რომელსაც არ გთავაზობდეს ვაჭრობა, როგორც ტრადიციული, აღმოსავლური, ასევე თანამედროვე, ევროპული, რასაც ხმარობს, რითაც იმსება და იკვებება ადამიანი დაწვებული ფიციოთი, წეთიფუნის ზეთით, ათეული დასახელების ძეხვით და დამთავრებული ვიდეომაჯინტოფონდობით; ავტომობილებით და პერსონალურ კომპიუტერებით“.

ეს არ არის ჩემი სიტყვები, არც „რუმპურიეთიდან“ გადამოწერილი, თურქეთის მთავარი გაუთიდან; იხილი ამოკეითებ ჩვენს ხაბთავრობა გაუთოში, „იწვეხტოაში“. რომლის 1988 წლის 21 ავტოსტოს ნომერში გამოქვეყნდა ვრცელი წერილი სათაურით — „თურქეთში არის ყველაფერი, ეკონომიკური ნახტომი, რომლის შეხახებაც ჩვენ თითქმის არავტერი ვიცით“, როგორ არ ვიცით, თანაც კარგა ხანია, ვცინახვან და ვცეცხემათ კიდევ; მაგრამ ყოველთვის ძალიან ვცინებდებოდა ვედიარებინა კაპიტალისტური სისტემის უპირატე-

სობა სოციალისტურთან შედარებით. რადგან ათეული წლების განმავლობაში ვხედავდებოდა ტიციებდნენ, ჩვენ კიდევ, ევროთ წოდებულნი, იდეოლოგიური დარგის მუშაები, სხვებს ვარწმუნებდით, ჩვენს სისტემის უპირატესობაში, დარწმუნებულნი ვარ, რომ დიდი ფიქრისა და უყომანის შემდეგ გადაწყდა ამ წერილის გამოქვეყნება „იწვეხტის“ ფურცლებზე. ალბათ, ზემდგომ ორგანოებშიც შეთანხმებს სათაურიც და შინაარსიც.

სულ მალე, 1988 წლის 28 სექტემბერს, შეთანხმებულეზივით, „კომსოპოლსკაია პრავდაში“ გამოაქვეყნა თითქმის ამფაგვარი წერილი, ასევე გრძელი და შრავლისმეტყველი სათაურით — „თურქული მარში იუწყება ჩვენს ხახმტრემა მეზობლის ეკონომიკური რეფორმის წარმატებებს“; ვახავებია, რომ „თურქული მარში“, მოცარტის ამ პასუღარული ნაწარმოების სახელწოდება, ხატოვენებისათვის გამოუყენებია თურნალისტ ა. შუმილინს. ესეც ხაფულისხმოა, ცინაიდან გეუიებმა მამინ, როცა კარგად გაქვს საქმე; სახლშიც და გარეთაც. მოვიდა რამდენიმე სტრიქონს ამ წერილიდანაც: „ცოტა ხნის წინათ ქვეყნის ვალიუბა, თურქული ლირა ვახდა თავისუფლად კონვერტირებული. მაგრამ არა ხელმძღვანელობის ვოლუნტარისტული დეკრეტით; არამედ ეკონომიკურ ღონისძიებებითელი კომპლექსის განხორციელებით. ერთერთი მთავარი მიწანი იყო ქვეყნის შიგა ბაზრის მომარგება, როგორც იმპორტული, ასევე, რაც მთავარია, საკუთარი წარმოების მაღალხარისხიანი საქონლით, როცა ფულადი მხა განმტკიცებულა სახელმწიფო მხალი, რომელსაც ექნება მსოფლიო ბაზარზე კონკურენციის გაწევის უნარი. მაშინ გაჩნდება კონვერტირების საშუალება და ვაქრება „შავი ბაზარი“. უურადხალეობი მოხარებია, მით უმეტეს ახლს; როცა მანეთის სტაბილიზაციისა და კონვერტირებისათვის ამდენი ღონისძიება ხორციელდება ჩვენს ქვეყანაში, ხაშინამ და საგარეო ხარჯების შემცირებია ეს, თუ ხაფდვარგარეო მოჯაურობის მსურველთათვის დოლარის ათქერ ვაძვირებია. (ამ სტრიქონებს რომ ვწერ, მოხკიდული ტელევიტორია მიმტკიცებს, რომ ეს ქვეყნისა და ხალხის საკეთილდღეო მოხდა).

ხაფდ დროს „ეკონომიკური სახწაული“ საკუთარი თვალთ ვნახე ორ ქვეყანაში — ჩინეთსა და თურქეთში, სადაც სულ რამდენიმე წლის განმავლობაში დააპურეს და შემოსეს ხალხი. უფრო მეტი, სხვებაც ვაუწოდებ დახმარების ხელი; ბევრჯერ ამისნეს, წავიკითხე და მოვისმინე, როგორ მიადწიეს ამას; მაგრამ, ჩემ დილტვანტურთ ცოდნა არ აღმორჩნდა საქმე; რისი საფუძვლიდან ვარკვეულითავი ჩინეთი თურქული „სახწაულის“ არსში. ალბათ ვერც ჩვენი ხელმძღვანელები, მეცნიერები და ევრონომებიტი ჩასწვდნენ ამ საიდუმლოს; მიუხედავად იმისა, რომ სესიებხა და პლენუმებ-



ზე წარითადად ქვეყნის ეკონომიკური კრი-
სისიდან განოუვანაწეს გაუთავებელი მსჭელობა.
თურქეთში ცხოვრების განახლების დახაწყის-
ად თვლიან 1950 წლის 1 იანვარს, როცა გა-
ჩქევნდა სავალიუტო საერთაშორისო ფონდის
მიერ რეკომენდირებული ეკონომიკის სტაბი-
ლიზაციის პროგრამა, რომელსაც „თურქეთ-
ოსალის პრობლემა“ ეწოდა. ოსალის მასშინ პრე-
მირ-მინისტრის მრჩეველი აყო, ზოლო
1958 წელს თავად განადა მთავრობის თავმჯ-
დომარე.

ახალი პროგრამა, უპირველეს ყოვლისა, ზედ-
დავდა სახელმწიფოს მიერ ეკონომიკის მშრ-
ხალიზებულ რჩვეულებას, უოვედ ცენტრ-
უვარი და მხარს კერძო სექტორის ინციტატი-
ვა და უფლებების განვითარებას, კოოპერატი-
ული წარმოების გაფართოებას, უცხოურ კომ-
პანიებთან თანამშრომლობას, ბიუროკრატიული
ბარიერების მოსპობას...

რა ნაწილი სიტუაციაში არა, მკითხველთ
თითქოს ჩვენნი ტრედუციონა გადმოსცემდეს მო-
რივი სხივის მახალებს! დადგენილებების საკ-
მაოდ ბერი მთიელთ ცხოვრების განახლებ-
ლად, მაგრამ, ჩერქერობით, შედეგი არა და
არ ჩანს. ალბათ ამიტომ, რომ ძალიან დიდხანს
ვსწავრობდით სხვა წესით და რიგით. ძაღზე
ძნელია ძვალბრილი ვამჭდარი; გენდში შელ-
წეული ჩვევებიდან თავის დაღწევა; დაკარგუ-
ლი რწმენისა და იმედის დაბრუნება. მაგრამ
უცილებელია, სხვა გზა არაა. ახალი გზის გა-
პონება კი, როგორც ჩანს, არც იხე ადვილია.

* * *

დიდი-დილობით ხაბრისთან ერთად ქვემოთ
ვეშვებით, სავაპრო ცენტრისაკენ, ხდაც უო-
ველდედ უველა ერთმანეთს ხვედა. ამინათვის
ხიდი უნდა გადაიარო და კორობის მარქვენა
საპირზე გადადებოდე. ხიდი რკინისაა, ძველუ-
რი, მაგრამ, როგორც ჩანს, მტკიცედ და ხაი-
მედოდ წავები.

— გერმანელებმა ააშენეს ომის დაწყების
წინ, — მუხუნება ხაბრი, — მაგრამ აღარ გა-
მოაღწათ.

მეჩვენება, რომ ხაბრი ამას ცოტა ხიამაუ-
თაც ამბობს, რადგან შეიძლება და პიტლერს
ქედნაყ გაეხსნა კოდედ ერთი ფონიტი და
მასში ომი საქართველოსაც გადაუვლიდა. რა
თქმა უნდა, ფაშისტური გერმანია ამას ვარა-
ულობდა, ხიდიც ამიტომ იდგო. კავკასიის და
საპრობად, ხაქოს ნავთობის დასაფულებლად
ეს იყო სუოკლერი გზა. პიტლერი ბერჩერ
შეეცადა, დაეყოლებინა თურქეთის მმართველი
წრეები, რათა დაეთმოთ მისთვის ზოსფორი და
სწრელილო გზა, მაგრამ თურქეთის საერთა-
შორისო ხელშეკრულებებით იყო დაკავშირე-
ბული ინგლისთან და საბჭოთა კავშირთან.
რუმცა მისი ნეიტრალიტეტი რამდენადმე გან-
სხვავდებოდა შვეიცარიულისაგან, როგორც ამ

ბობენ, ჩერ კოდედ მთლიანად არაა გამოქვეყ-
ნებული იმდროინდელი არქივი, მაგრამ, რა
ცნობილია, ისიც ადასტურებს, რომ თურქეთი
არც მწვადს წვეადა და არც შამფურს, დროს
იგებდა იმის მოლოდინში, ვის სასარგებლოდ
გადიხრებოდა ომის სასწორი. თუ გერმანელები
განავითარებდნენ წარმატებას, მასწინ იგი
მწვად იყო, წამოყვებინა თავისი პრეტენზი-
ები კავკასიაზე, კერძოდ, საქართველოზე, თუ
მოკავშირეები წურჯს აქცევენებდნენ ფაშის.
ტებს, მასწინ თურქეთის სამომავლო გეგმები
სხვა მხარეს გადაინაცვლებდა, აზიასა და აზლით
აღმოსავლეთში. სტალინგრადთან ფაშისტების
დამარცხებამ საბოლოოდ განსაზღვრა თურქეთი
თის მთავრობის პოზიცია, ზოლო 1945 წლის
თებერვალში, მართალია, საკმაოდ გვიან, თურ-
ქეთმა ომი გამოუცხადა გერმანიასა და იაპო-
ნიას, ასე იყო თუ ისე, ბორჩხის რკინის ხიდე
არ გადაუდელით ეხებელთა ნაწილებს და სვას-
ტიციან ტანკებს.

სამაგიეროდ მე და ხაბრი უოველ დილით
გადავდივართ ამ ხიდედ და პირველი, ვისაც
ვხვდებით, ისმეთია, ახლადშეძენილი ნაცრობი,
რომელთანაც, შეთანხმებისამებრ, ვხვამ პირველ
ქიკა ჩანს.

ისმეთი მთელი დღე ბუდახავით გაუნძრე-
ვლად წის თავისი საბაყლო მალაზის ვიტრინა-
ში, ხან თვლებს, ხან კოდედ ჩანს სვამს. პატა-
რა ბუი ემსახურება მუშტრებს, ისმეთი ფულს
ღებულობს. ჩემთან შეხვედრა ძალიან ვაე-
ხარდა. მასწინვე ის მკითხა, რამდენს იწონიო
სახუტი რომ მოისმინა, მიიხრა, მე იმე კი-
ლოტრამსო. მამუქას თუ იყნობ, ბათუში
მუშაობს პროკურორადო. როგორ არ ვიცნობ
მეგობარია ჩემ-მთქვი, მასწინ პირველი ადგი-
ლი ჩემია, მეორე — შენი, მესამე — კი მისიო
ახე გავინაწილეთ ხაბრიშო ადგილობრი.

რამდენიმე დღეა დავახიბებ ბორჩხის ვიწ-
რი, მომხვედრ-მოხვედრ ქუბუბში და ვენალმები
უველას, თუმცა ამ ადამიანებს პირველად ვხე-
დავ, არც ხახელი ვიცი მათი და არც გვარო-
ისინიც ლომილოთ მესაღებოიან. ზოგიერთი
ხელსაც მიწვდის, ერთმანეთს მოვკითხავთ და
განვავაობდ გზას, რომ ახლა სხვებს მი-
ვესაღმო, რადგან უოველი შემხვედრი ჩე-
მიანია, მე კი — მისიანი, ჩვენ უველანი ჩვენ-
ბურები ვართ.

სიხარულიე გიხარიათ. ამდენი ქართველი ერ-
თად ბათუში არ მინახავს, არც თბილისში.
მით უფრო — სოხუმში: ქიათურაზე ამას ვერ
ვიტყვი.

აჭაური კაცი მისალმებისა და ერთმანეთის
მოკითხვის შემდეგ აუცილებლად გაიოხავს,
რა დაველით იყო? სიხარულიე გიხარიათ, ახერი
შეკითხვა მოვდაპირველად უხერხულ მდგომა-
რეობაში მავდებდა, ჩვენში, მასპინძელი რომ
გეკითხება, რა დავლიოთო, ეს იმას ნიშნავს,
რომ არჩევანს გთავაზობს. ღვირო, არაყო, კო-



ნიაცი თუ შამანიური. აქ კი არჩევანი ხაყ-
მაოდ მარტივია. აღკობლი გამოირცხლება.
გულსწმობენ, ან ჩაის, ან კიდევ ყავას. მე
ძირითადად ჩაის ვამჯობინებ. რადგან დღეში
ათი-თხუთმეტეტი კიკა უკის დაღვევას რა გული
გაუძლებს! კიდევ კარგი, სახმისია პატარა,
წილში გამოყვანილი, ჩვენში ღვინის კიკას რომ
ეძახიან. ერთი კიკა, აუჯური ჩაი მართლაც სა-
უცხოა, ხაყობად სურნელოვანი, მით უფრო,
როცა უშქარად მიირთმევა. თურქეთიდან დაბ-
რუნებულს კარგა ხანს აღარ გამოხდისა ჩა-
ისკენ.

დაახლოებით შეიღი თახჩი მცხოვრებია ბორ-
ჩხაში, მხოლოდ — ქალაქში უშეტესობა, აღ-
ბათი, უკველდლე ზედება ერთმანეთს სავაქრო
ცენტრში, სადაც პრაქტიკულად ყველაფრის
უიღვა შეიძლება, რასაც ჩვენთან უკველდლი-
ური მოხმარების საქონელს ეძახიან, მყიდველ-
თა უშეტესობა სოფლებშია, მაკახლიდან, მა-
რადიდიდან...

საბარბ პირველსავე დღეს თითქმის ყველა
მალაზია, სახელოსნო და ყავახანა შემომატა-
რა, ვსაუბრობთ უთარჩინოდ, ყველა მათგანი
მისაბედებს წინააპრება გვარს. როგორა შეიტ-
ყობდნენ, ბათუმიდან ვიყავი, ზოგიერთი მაშინ-
ვე შემეყოლებოდა, ამა და ან სოფელში ამა
და ამა კაცს ბობ არ იცნობო. მათი წარმოდგე-
ნით ბათუმი მარტო ქალაქი კი არა, მთელი ის
კუთხეა, ჩვენ რომ აუკარს ვეძახით, აღბათ იმის
გვეღვინო, რომ ოდესღაც ბათუმი ოღქად იწო-
დებოდა.

აქ ყველა ერთმანეთს იცნობს. ის კი არა,
ერთხელ მე და საბარბს მართლაც რომ ხაყუ-
ხორ ვაწლები გვაჩუქეს ბაზარში. იმეოზე მა-
შინვე ამოცნო, ნამდვილად ხეგრეთ ბოლ-
ქვაზე იქნებოდა, მარტო იმას აქვს ამ კუთხეში
სხვითი ვაწლები.

პირველად შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება
დაგარჩეს, რომ ქალაქში ყველა უსაქმოდ და-
უიადობს, მაგრამ მალე დარწმუნდები, რომ,
პირიქით, ყოველ მათგანს საქმე ხაიმედოდ აქვს
აწყობილი. თვითონ თუ ვარჯთა, კომპანონი
ან იჯახის რომელიმე წევრი დგას დახლში,
რამდენჯერ საუბრისას რომელიმე მათგანს სა-
ათზე დამუხედავს, ბოდიში მოუხდია, საქმეაო,
და წახუდა.

საქონელი ძირითადად ანკარიდან, სტამბოლი-
დან, იშორიდან, სხვა დიდი ქალაქებიდან შე-
მავკთ. სავაქრო კომპანიებთან და ფირმებთან
არაან დაკავშირებული. ამიტომ აქ ფახები შე-
ფარებით მალაღია. მაგრამ შევუკრება შეიძ-
ლება, ყოველ გამყოფეულს თავისი ანგარში
აქვს, თუ ხეწონი მთავრდება, მოადგილე ძველ-
დება, ან კიდევ ხასწრაფოდ ნაღდი ფული სჭირ-
დება, შეიძლება საქონელი წაგებოიაც გაუი-
დოს, ამ წიგნის სტამბოლის ნაწილში მკით-
ხველს უკვე ვუამბე, თუ როგორ ვივაქრე „ვა-
ფალი—ჩარშის“ დაბირინთებში ჩემი მეგობრის,

ვახტანგ ჩახულაშვილის მეთოდით. სხვათა შო-
რის, საქმოდ წარმატებითაც, მაგარა
თოდით აქ ვაქრობს არ გამოდგება. მე ბორ-
ჩხაში მიცნობენ, როგორც ურალს, რომელიც
ჩვენებურებზე წიგნის დახაწვადანა ჩამოხული,
და ამიტომ მეტი სლოიდურობაა საჭირო.

ამავე დროს ვცდლობ ვურნაღისტიც კრი-
ტიკული თვლით რაიმე ხინჯი აღმოუჩინო
აქაურ კომედიანებს. ნთუ მართლა ასეა საქ-
მე, ჩვენი პრესაც რომ აღიარებს, თურქეთში
ყველაფერი იქნა ბოლოს მაინც მივაგენი „დე-
ფიციტს“, რადიოტელეგრაფობილობათა მალა-
ზიაში არ აღმოჩნდა ჩემთვის საჭირო მარკის
ვიდეოკაბეტა. ცოტა შეხსამოვანა კიდევ, ეგო-
ისტურად, ამოააც ქსორნათ ვასაჭირო, სამა-
გეროდ ახლავარდა გამუდველი შეწუბდა ძა-
ლიან, მომბოდიშა. ეს ამბავი შემდეგ არც გამშ-
ხენებია, მაგრამ მეორე თუ მესამე დღეს, ამ
მალაზიას რომ ჩავუარე, გამყოფელება ზელი
დამიქნია, შოგ შემიყვანა და გერმანული კიდე-
რკახებები დამიღო წინ, სწორედ ამ მარკისა,
საეუღლიანტებთანაც რომ ვერ ვიშოვე ჩვენ-
თან, ანკარიდან ჩამოვატანინეო, მითხრა. მე,
რა თქმა უნდა, მადლობა გადაუხადე, თუმცა,
ცოტა არ იყოს, დამწინა ამ კახებში დო-
ლარების გადახდა.

საბარბ საყოფელთა პატივისცემით და ავ-
ტორიტეტით ხარგებლობს ბორჩხაში, აღბათ
ბევრი სიკეთე აქვს დათხილი. რაკი მე მას
ვახლავარ, ესე იგი, ამით ჩემი აქციებიც მალ-
დება.

ყოველ ახლადგაცნობლს საბარბ მოკლედ
მიხასიათებს, რომ ვცოცდე, ვინ — ვინაა, თან-
დათან ვრწმუნდები, რომ ბორჩხელებს საქმე
კარგად მიუღობ, ცხოვრებით კმაყოფილი არიან;
ახლაო, ამ ბოლო დროს, ამას აღნიშნავენ ხაზ-
ვასში, ყოველ შემთხვევაში, მე არავინ შემშ-
ვედრია, რომ შემოუჩვილოს, დრო წახდა, ცხოვ-
რება გაძნელდა, მივირსო.

თუმცა ვარგეწულად ძნელი დახადგენია, ვინ
მდიდარია და ვინ დაბრიო. იხინი არაფრით გა-
ქმორჩევიან ერთმანეთისაგან! არც ჩაყმა-
დაბურვით, არც ზელგაზობილობით. ჩაის ერთ
ყავახანაში სვამენ, ერთად სადილობენ და
ვახშობენ. თუმცა მათ შორის არიან ძალიან
მდიდრებიც, მალაზიების, მრავალსართულიანი
სახლების, ადილო-მამულების პატრონები, საბ-
არი უურსო მეუბნება, ეს წენგინია, ეს დიდი
წენგინი, ეს კიდევ პატარაო, „წენგინი“ თურ-
ქულად მდიდარს ნიშნავს, თუმცა მათ, რო-
გორც გითხარით, წენგინობისა არაფერი ეტ-
უბათ.

ერთხელ როგორღაც მარტო აღმოჩნდი უა-
ვახანაში. საბარბ საქმეზე ვავიდა, მალე დავბ-
რუნდებო; თანაც ტელევიზორით რომელი-
ღაც ამერიკულ ვესტერნს უჩვენებდნენ. ვარ-
შემო ვველ თავისი საქმით იყო გართული,
ყავას და ჩაის მიირთმევდნენ, ზმადახლა ხაყუ-



არსდნენ, ნარდს და კარტს თამაშობდნენ; როგორც შევამჩნიე, არა მარტო გახასპობდა; მაგრამ ფული არ ჩანდა შავიდაფე. ეს აქ ჩვეულებრივი ამბავია, ყავანანის პატრონი არ უწლის, მუშტარს იწვიდნენ ამით, პოლიციაც, ეტუბოა, თვალს ზუჭავს; მთავარია, წენბრივი არ ხიარდებს. ერთი სიტუაცია, ყველა ქაყაყილია.

ჩემს შავიდას ჩია ტანის; მუახინის კაცია მოუჭდა, გამეცნო, წარმოშობით ქაფარიძე ვარო. საწუალი კაცად მომჩვენებ, ერთი იმთავიანი, ჩვეულებრივამებრ, განმარტოებით რომ უწიან მაგრამ დაპატრიების მოლოდინში, მაგრამ მან დამაწრო, ჩანს რომ არ მიირბევითო. უკვე ბნული ვიქა მაინც შექნებოდა შეუდღისათვის დალეული, ამიტომ წარდილობიანად უნარი ვუთხარი. ასევე ყავაწეც. კარტი ხომ არ გვეთამაშო, მოულოდნელად შემომთავაზა. პასუხი შემიგვიანდა. ესაა მაკლია თამაშისა კაცმა პარველსავე დედს კარტის თამაში გავაჩალო შეა ქალაქში! არადა, ასე პირდაპირ უარი როგორ ვუთხრა ამ ადამიანს, ასე ძალიან რომ უნდა ჩემთან ურთიერთობა! მოთამაშეთა მავიდებს ვავრედე და მოვიმიწვიე, თვენებურად კარტის თამაში არ ვიცი-მეთქი. მაინც, რომელი იყო იგი? ჩემი ვერადელი ის შევარჩიე, მას რომ არ უნდა სყოდნოდა, ფურთი-მეთქი. სახე გახებდა სხიარულით, ვიციო, მითხრა. რაღას იწამ ახლა! ვიფიქრე, საწუალი კაცია, შევა-ნიშნე-მეთქი, გამოცდილი მოთამაშეხვით პირთა წავუყენე, გახართბანე კარტის თამაში მე არ შემიძლია, ნაძღვეზე უნდა ვითამაშოთ-მეთქი. მაგრამ ქაფარიძე არ შეშინდა, პირიქით, გახებარდა, ნაძღვეზე იუოსო. არადა, კარტი ხელში არ ამიღია მას შემდეგ, რაც ერთხელ, იმის დროს, მთელი თვის პურის წიგნაკი წა-სახე და იმულებული გავხდი. სოფლის შევ-სიწინებოდი, რომ შიშნითი არ მოვკვდარიყავი. შერე კიდევ. ეს ქაფარიძე გარეგნულად მოს-ხანს ასე წუნარი და საწუალი, იქნებ ამ საქ-მის სექციონისკაცია, ფულიან კაცად ჩამთვალა და გავითებას პირებს ჩემს ზარკზე. რაზე ვი-თამაშოთო, შიოსხა. ერთი კოლოფი „მაღბორო“ მედო წიბეში, ბათუმში სიმწრით ნაშოფნი, ამაზე-მეთქი. კარგიო. ეტუბოა, თვითონ არ უწეოდა. ბიეს მოტანიანა ისეთივე სიგარტი და შევუდექით თამაში. მოტუყილება ხომ არ მოდის-მეთქი. ყოველ შემთხვევისათვის, შე-ვეკითხე, მაგრამ, შევატყუე, რომ ვერ მიხვდა. მთავარია, მან არ მომბატყუოს, თორემ რომე-ლი უსალობანიდი მე ვარ! მაგრამ თურმე ამოო-ვეწიშობდი, ფაქარიძე ჩემზე უფრო უზვირო მოთამაშე აღმოჩნდა. აფელად მოვუყუე: ოც-დურითი ტექსზე. კიდევ ერთი ხელი ხომ არ გვეთამაშო, მაშინვე შემომთავაზა. გამოგონია, ასე ითრევენ გამოუცდილებს. პუშკინის „პი-კის ქალი“ მომაგონდა, გრაფინიამ „სამი კარ-ტის“ ხაიდუმლო რომ გულშიღია წაგებულ გერ-მანს, სიანაც გააფრთხილა, დღეში ერთჯერ

მეტად არ ითამაშო, თორემ დაიღუპებიო (ოპე-რიდან უფრო მახსოვს). მეც, კარგი პარფეხი-ონალივით ამ მხსნელ აზრს ჩავებლაუქე; წე-სად მაქვს, დღეში ერთხელ ვითამაშობ-მეთქი. ძალია აღარ დეუტანებია, მხოლოდ პარტოა ჩა-მომართვა; ხვალ ამ დროზე შევხვედეთ ერთ-მანეთსო. ასე გაჩნდა ჩემს წიბეში ერთის მა-გვირად ორი კოლოფი „მაღბორო“. შემდეგ ყოველდღე ვხვდებოდი ერთმანეთს და, რო-გორც წეხი, თითო კოლოფ „მაღბორს“ ვი-გებდი. ქაფარიძეც ქაყაყილი იყო და მეც. რაც არ უნდა იყოს, ეს ამერიკული სიგარეტი დელოარზე მეტი ღირს თურქეთში. თან სპარ-ტულმა აწარტა შემპყრო, მაინც სასიამოვნოა. როცა რაღაცას იგებ. გამოგზავრების წინა-დღით, მორიგი მოგებული „მაღბორი“ რომ ჩავიდე კიბეში, ფაქარიძემ შემომთავაზა, ცოტა გვიარტოთ. ქალაქგარეთ გავიდე და ბე-ტისი გადაამაშუვავებულ ქარხანას მივადექით. ვი-ფიქრე, აქ მუშაობს-მეთქი, ყველაფერი დამათ-ვალთერებინა, ამიხსნა, რომ აქედან მთელს თურქეთში იგზავნება ბორჩის ნაქები ბე-ტე-სახადილოში შემიყვანა, სადაც მუშები უფა-სხოდ იკვეებებიან. ბოლოს ზუსტარტულიანი შე-ნობა რომ მიჩვენა და მითხრა, ეს ჩემი სახლიაო, მიგვხვდი, რომ თვითონ იყო აქაურობის ბატონ-პატრონი, ერთი საოთული სტუმრებისთვისა; როცა ისურვებ, შეგიძლია; იცხოვრო, შემდეგ ბათუმელ ქაფარიძეებთან მოკითხვა დამბარა, განსაკუთრებით ჩემს სახლგარდა კოლეგათან. უურნალინტ ნუგზარ ქაფარიძესთან, რომე-ლიც ამ ცოტა ხნის წინათ ყოფილა ბორჩისში. ცოტათი კი შემრცხვა, რამდენიმე კოლოფი „მაღბორი“ რომ მოვუდე „ფურთისო“. მის ქონებას ამით, რა თქმა უნდა, არაფერი დე-ქ-ლებია, მაგრამ მაინც... ახლა იმასაც ვეკვობ, განზრახ ხომ არ აგებდა მაშინ ქაფარიძე, ჩემ-თვის რომ ესიამოვნებია!

მე ყოველ დილით სამსახურივით ვცხადდები დათქმულ ადგილზე, სადაც სუვე მელოდება ხალხი, მათ შორის არიან ახლო-მახლო სოფ-ლებიდან ჩამოსულებიც. ზოგი საქმემ მოიყ-ვანა; ზოგიც კიდევ — ცნობისმოყვარეობამ, რომ საყუთარო თვალთს ხაზონ „გურჩისბა-ნიდან“ ჩემოსული კაცია. უშეტესობას საქმე აქვს; წერილი მიიღო ნათუნავისგან ქართულ ენაზე, წამკითხველი კი არავინა; ზოგიერთი კიდევ ბარათს მამდევს, რომ მიხიანებს ჩავუ-ტანო ბათუმში ან აქარის რომელიმე რაიონში. არიან ისეთებიც, რომლებიც დღე-დღეზე პი-რებენ საქართველოში გამგზავრებას და აინტ-რესებენ, სარფის შემდეგ როგორ გაიკვლიონ გზა. უშეტესობას სურს თავის შორეულ ნა-თუნავებს მიაგნოს, მათთან ურთიერთობა გა-ნახლდოს. მოაქვთ ძველი, გამოუხუნებული წერი-ლები, ფოტოსურათები...

ერთი სიტუაცია, მთხვევლები არ მაკლია. ვდებულობ მათ ყოველდღე, და არა, როგორც



ჩვენი უფროსები, მხოლოდ ორშაბათობრივ, არა განსაზღვრულ საათებში, ვთქვათ, სამიდან — ექვსამდე, როგორც ჩემი ქალაქის საბჭოს თავმჯდომარე, ამავე სახელწოდების პიესაში, არამედ — დღილიდან დაღამებამდე.

ერთხელ საბინაო საკითხზე მოვიდნენ ჩემთან. ერთმა ბორჩხელმა მიიხრა, რომ ოდესღაც მისი ახლო ნათესავი ცხოვრობდა ქალაქ ბათუმში, ახლანდელ ტურგენივის ქუჩაზე, ხაქვთაიას სახლში. შემდეგ მთავრობას ის სახლი დაუნგრევია და იმ ადგილას მრავალსართულიანი შენობა აუგია. ბორჩხელ კაცს აინტერესებდა, ვაუთვროდა თუ არა მას, როგორც ერთადერთ მემკვიდრეს, ბინა ახლად შენგებულ სახლში; ან ჩვენი მთავრობა თუ აღწავლავდა დაწვრილები სახლის საფასურს. ის სახლი რომ მისი წინაპრების იყო, ამის დამამტკიცებელი ხაზითი დამიდო წინ, როგორც ეტყობოდა; იმდროინდელი ქალაქის თავის, ლუკა ასათიანის დროინდელი, მე კი ვიცოდი, რისი გადამხდელი იყო ჩვენი აღმასკომი, მაგრამ იმედი ბოლომდე აღარ გადავუწერე იმ ჩველებურ ბორჩხელს; მისიწვე შინც, ბათუმში თუ შოგინდება ჩამოსვლა, მოკითხე ჩვენს ბელადე ბაშკანს (მათებურად ქალაქის შერს ასე ეძახიან), როსტომ დოლიძეს-მეთქი. უკვილა გარჩხაშვილს, მიიხრა, მაგრამ ვერაფერი ვერ მოვახარებ მისი ნახვალს. თანაც ვუთხარი, ორშაბათობით ღებულობს, სამიდან ექვსამდე-მისიქი. მაგრამ ის არ მოიქვამს, რომ რვეოლუციამდელ თამაშუებს კარგა ხანია უკვლი გაუვიდა და აღარ ანადგობს საბჭოთა ხელისუფლება. არც ის, ბათუმის ქალაქის საბჭოს დეპუტატი რომ ვიყავი, ჩემს დეპუტატობას, ხაერთოდ, უკვლავ ვამადავი, რომ ვინმეს რაიმე სერიოზული საქმე არ დაეკლებინა გადასაწყვეტად.

ზოგჯერ ჩემს გარშემო იმდენი ხალხი გროვდებოდა რომ უხერხულ მდგომარეობაში ვვარდებოდი, განსაკუთრებით, ლოცვის დრო რომ მოახლოვდებოდა და მინარტიდან მუდმივნი იხმობდა მოარწმუნეებს. ამ დროს მე რომელიმე ბორჩხელის გენიალურებს ვადგენდი, ან შორეული ნათესავების გვარებს ვიწვრდი უბის წინაშეში, ამ წუთას ჩემს გარშემო შეკრებილი, ალბათ, ეს უფრო აინტერესებდათ. რამდენიმე ბებერი თუ გამოვკადდებოდა ქაშვი შენასდელიად, მათ ადვილს უშავდ სხვები იყო ვებდნენ. შეიძლება ბოკაც ნაწენი იყო ჩემზე, რომ მლოცველთა ისედაც შეთხლებულური რიგები ჩემმა ჩამოსვლამ კიდევ უფრო შეამცირა, ამიტომ ვცდილობდი, ლოცვის დაწყებისთანავე რაღაც მომეგონებინა, რომ ხალხი ქაშვი შეხუთაო სალოცავად.

ბორჩხაში ჩემი უოფნა თანდათან საქმედ გადაიქცა, ბლოწნოტი აღარ მუყონიდა, სეციალური რვეულეში ვიწვრდი, რასაც მოხლოვდნენ ან მავალბდნენ. პირობათი ნიშნებიც კი გამოვიკონე, რომ არ დამვიწყებოდა, ვის

რა დავიკრდი, სად შევხვდი და რა ვითარებაში ვილაყამ ახეთი აზრის კი გამოთქვა. ბორჩხაში შექმნილი სეციალური ბიუროები, რომლებიც დაგებარებოდნენ ადამიანებს თვინათი გენიალურის დავდენასა და ნათესავების მიგნებაში, შეიძლება ფოტოების, რადიო და ვიდეოჩანაწერების გავზავნაც მოეწუოს კოპირაკიულ საწილებზე, იქნებ მარტლა ღრის ამაზე დაფიქრება.

— დღეს ბელადე ბაშკანი გველოდება, — მიიხრა ერთ დიდთი საბრამ, — ჩველებური კაპია; უნდა მივიდეთ.

ჩველებური რომ არ იყო, კაცმა რომ თქვას, აქამდეც უნდა ვხლებოდი ქალაქის თავს, მით უფრო; რომ უთარქმინად შეიძლება მასთან საუბარო.

ბორჩხის ბელადე ბაშკანი თურან შინა (ჩემი წინაპრები შეიძლება შინიძეები იყვნენო; მიიხრა) ქერ კიდევ ახალგაზრდა კაცი გამოდგა; ჩემამდე აქ სხვებიც უოფილამ ბათუმშიდან, მათ შორის, საქალაქო საბჭოს ხელმძღვანელები, თვითონ თურანი ქერ არაა საქართველოში ნაშუაფი, გულთი კი უნდა, ვამჩნევ:

— თქვენმა ასე გადაწყვიტეს, რომ ბათუმში და ართვინი, როგორც ოლქის და ართვინის ცენტრები; ერთმანეთს დამეგობებოდნენ; ჩვენ კი ბორჩხელებს რაიონის ცენტრ-ქობულეთი შემოგვთავაზეს სამამად და სამეგობრად, ბათუმმა და ართვინმა ხუკვე გაცვალეს დელეგაციები, ოფიციალურად გააფორმეს დამეგობრება; ქობულეთიდან კი, ქერჩეობით, არაფერი იხმის; ჩვენ შინა ვართ, ნებისმიერ დროს მივიდეთ ქობულეთელები; როგორც კი მოიხსრვებენ.

ეს კი მიიხრა თურან შინმა, მაგრამ შევბატუე, თითქოს ნაწენი, რომ ბათუმში ართვინს დაუკავშირდა და არა ბორჩხას. მიუხედავად იმისა, მიიხრა, რომ ბათუმში მისი ათასი მცხოვრებია, ჩვენს ქალაქში კი მხოლოდ შეიდი ათასი. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ბორჩხის გარშემო ბებერი ისეთი სოფელია, სადაც მხოლოდ ქართველები ცხოვრობენ და თითქმის უოველ მათგანს ჰყავს ნათესავი და ახლო-ბელთი ბათუმში. ახეთივე სინანული თუ წყენა სხვა ბორჩხელებსაც შევატყუე, სიმართლე ვითხრათ, მეც მათ მხარეზე ვარ, რომ უკეთესი იქნებაო, ბათუმი ბორჩხას დამეგობრებოდა კოპირაკიულად.

— თუმცა ეს, არაფორა შემთხვევაში არ უოფილის ხელს ჩვენს მეგობრობას, — დანაკვა თურან შინმა; ჩემი მოხარება რომ ვაუთმხიდე:

შემდეგ თურანი ქალაქის პრობლემებზე მეტაუბრა, მართალია, თურქეთში მრავალპარტიული სისტემა, მაგრამ მმართველ პარტიას შინც აქვს ერთგვარი უპირატეობა. ბელადე ბაშკინი ცხრაკაციან კომიტეტთან ერთად მარ-



თავს ქალაქის ცხოვრებას, მაგრამ ამ ცხრა კაც-ში უმეტესობა მისი დანიშნულია, მმართველი პარტიიდან, რაც უზრუნველყოფს წმინთა უმრავლესობას რომელიმე საკანონმდებლო საკითხის გადაწყვეტისას. მართალია, ქალაქი პატარაა, მაგრამ პრობლემები საქმიანურ მეთია. ფსევდის კურსის გაშუღებით ცვალებადობის გამო ვაჭრობა ძნელი სამართავი გახდა. ქალაქში არ არის ენტრიპალური გათობა, გავს კი, ჩერქეზობით, აქამდე არ მოუღვებია. არა აქვთ ზეირიანი ხასტუმრო: ხასტუმრი არ ჰყოფნიო ქალაქის კეთილმოსწაფლად; ნაცნობი სიტყვებია; ასევე უჩვიან უსახხრობას ჰყენი საბჭოები და მათი თვაცები. მადლობელი არიან, რომ ჰყენ ვაწვეთი ელექტროენერჯიას. შემდეგ სადღაც ამოვიკითხე, რომ თურქეთი სახუთა კავშირიდან უოველწლიურად დებულობს მშპ მილიონ კილოვატსაათ ელექტროენერჯიას.

ზუნერბრია, რომ ქალაქის თავს უკროსზე ჩამოუტადე სიტუა. ფანჩრებს ივით კვლავ შემზარავად მოედინება მღვრიე მდინარე. თურანმა იგუე გაიფორა, რაც ავტობუსის მძღოლმა მითხრა, მურღულიდან რომ მოვლიდით.

— რა თქმა უნდა, უკროსის დღევანდელი მდგომარეობა ჰყენი მთავარი ტკივილი და საზრუნავია, მაგრამ ამ პრობლემის გადაწყვეტა ჰყენს ძალას და კომპეტენციას აღმატება უმაღლესმა მთავრობამ უნდა გამონახოს გამოსავალი.

ჰყენი საუბარი შეიძლება უფრო მეტ ხანს გაგრძელებულიყო, მაგრამ, იმ დღეს ბელადე ბაჟანი ბორჩხაში მოწვეულ მუხტრებს უნდა შეხვედროდა. ჰყენებურად რომ ვთქვათ, სოფლისაბჭოების თავმჯდომარეობა რაიონული შეკრება იყო დანიშნული. თურანს ვთხოვე, რომელიმე მათგანთან შეხვედრებინე თაობისის შემდეგ, რომელთანაც ისურვებო, მითხრა და სოფლები ჩამომითვალა. მაქანლის ზეობიდან იქოს-მითქო, ასე ვირჩიე.

დიდი წნის წინაო, ჰემს ბავშვობაში, ბათუმის ახლანდელი ბაჟანის მიდამოებში რამდენიმე ადგილას მზადდებოდა, ეგრეთწოდებულად, უარსული მწვადი. მისი ტრანსლოგია დაახლოებით ასეთი იყო: ფართო, თხელ ფენებად დუკრილი ცხვრის ან ხბოს ზორცი წაშლიმეზობოდა ვერტიკალურად მბრუნავ დიდ შამფურზე. გაღვივებული ნაკვრჩხლების შუაგულში მზარეული საჯანგებოად აღუხილი დანით თანდათან ათლიდა შემწვარ ფენას, დაამწვენებდა ხახვით, ბროწეულით, ხაწებლით და ისე მიართმევდა სტუმარს. ო, როგორი სურნელეობა იდგა ირგვლივ! ახლაც მახსოვს, მაგრამ სიტყვით გადმოცემა მიძნელდება; წარმომიადგენია, რა ბეჭო ექნებოდა იმ მწვადს, რომელსაც რატომღაც „უარსულს“ ეძახდნენ „წარმომიადგენიარ“, იმიტომ ვამბობ, რომ მე მხოლოდ წარმოადგენა შემეძლო მაშინ, თორემ იმიხ

საშუალება სად იყო, რომ ის ღვთაებრივი მწვადი შეგემნა! გრიშუტკასი არ იქოს, ვიძიდან“, ლიმონათს რომ აქებს და აქებს, ასეთი და ასეთიო: რომ დალევ და ენაზე თითქოს რწყულები დაგესიო! ხინამდელიღეში კი მას ის ლიმონათი თვალითაც არ უნახავს, თურმე მის მეზობელს დახეღევა ცარიცინში ერთი ისტყეთი, იმდროინდელი სურნელი დღემდე შემორჩა ჩემს უნოსვი ორგანოში. სწორედ ამან მიმაგებინა ის ღვთაებრივი მწვადი. ზუსტად ისეთიარად ვებოა შამფურზე ვერტიკალურად მბრუნავი, ავნი ჰაენიძის პატარა რესტორანში. მაგრამ აქ მას უარსულ მწვადს კი არა, „დონერს“ ეძახის, „დონერს ქებაბასც“, ბოლოს და ბოლოს, აქ, ბორჩხაში, ვიგემე მე იგე პირველად. ასე და ამრიგად, დაახლოებით მშწლის შემდეგ ასრულდა ჩემი ოცნება და საწადელი. ბათუმში რომ დავბრუნდებო, აუცილებლად გავწევ აგიტაციას, რომ ჰყენმა კოპერატივებმა აღადგინონ ეს ტრადიცია. რა თქმა უნდა, ბორცი თუ გვეწა სკამარისადა.

აი, ამ რესტორანში შევხვედი ჩხუტუნეთის მუხტარს ნეწუათ ჯადენიძეს. ოცდაათზე მეტი სოფლის თავი ჩამოსულა ბორჩხაში მომავალი წლის გეგმების დასამტკიცებლად. მუხტარი შუაპაცივითაა მთავრობასა და სოფელს შორის. ეს თანამდებობა არჩევითია.

— მუხტარი ყველაზე პატარა კაცია მთავრობის ხალხში. — მეუბნება ნეწუათი. — ზედ-ფახიც ასეთივე ცოტა აქვს, საქმე კი — ბევრი. მთავრობას მისი უნდა მისცე, გზას და ხილს მიხედო. წყალს და სინათლეს. მართალია, დიდ-დიდ საქმეებში მთავრობა გვებმარება, მაგრამ ჰყენი გასაკეთებელიც ბევრია. ზუო სოფელში ერთი ექიმი გვეყავს, თუმცა წინაო ებუ არ იყო. რამდენს გაწვდებოი სკოლას და მასწავლებლებსაც მოვლას-პატრონობდა უნდა. მეზობლები წაქეზებუბიან ერთმანეთს; მტუყანი და მართალი მუხტარის გასარჩევია. ისე, რა გვიკირს, ცხოვრება უკეთესი გახდა, ხახმელ-საქმელი არ გვიკირს, ტანუც უფრო გვაკვია. მაგრამ აღამიანს გუმინდელზე უფრო კარგი ცხოვრება უნდა. ბავშვებიც სწავლას მეტად ეტანებიან.

შემდეგ ნეწუათ ჯადენიძე იმით დაინტერესდა, რატომ ჰემთან შეხვედრა ისურვეო. ზელედო ბაჟანმა ასე მითხრა, ვინმე მაქანლის ზეობიდან იქოს. მე ავუსხვი, რომ სიტყვა „მაქანელა“ ჰყენთან ძალიან ცნობილია. ბეობაცა ამ სახელწოდების, მდინარეც, ძველდებურ თოფსაც მაქანელა ჰქვია:

ჰყენთანაცო, მითხრა ჯადენიძემ და უცებ მყთობა:

— აბა, თუ მეტყვი, რას ნიშნავს ეს სიტყვა — მაქანელი?

წინაო არ დაფიქრებულვარ ამაზე. ან იქნებ ვიციოდი და გადამაოწყდა. ერთმა ჰყენმა მეცნიერთაგანმა, ვგონებ, ამხინხა, სიტყვა „მა-



კახელი" მუხანათა დაკავშირებული. დაბეჭდილებით პასუხი ვერ გავეცე ჩადენიძეს.

— ერთი ეს კალმისტარი და ქალაქი მომეცი, — მოხვავა.

გადავცი. ნეჭეთმა კალმისტარი მომარტვა, ხაჯვას თუ ხატვას შეუდგა, თან მიხსნიდა:

— ეს მოკლე ხაზი — ადამიანის მაკაა. — შემდეგ კიდევ რამდენიმე ხაზი გაავლო. — ეს კიდევ ადამიანის ხელის თითები. ხუთი თითი. მაკა — ჩხუტუნეთია, ხელის ხუთი თითი კი — ხუთი სოფელი. ამ სოფლების სახელებიც ქართულია — აკრია, ეფრათი, ქვაბითავი, ზედავაცე და ხერთვისი.

ასე მარტივად, მაგრამ საკმაოდ დამაჩრებლად აიხსნა ჩხუტუნეთელმა მუხტარმა სიტყვა „მუხანათის“ წარმოშობა. (შემდეგ, შინ დაბრუნებულმა, ჩვენს მეცნიერებს რომ ვუამბე უოველივე, საკმაოდ მნიშვნელოვნად ჩათვალეს ჩემი ცნობა, ჩაიწერეს კიდევ.)

ნეჭათს ვთხოვე, ჩამოეთვალა მათ სოფლებში მსოფრებთა ქართული გვარები. აი, იხინი, რაც სახელდახელოდ გაახსენდა: ქათამაძე, კობორიძე, ვასაძე, გორაძე, ხანიჭიძე, ციხნარიძე, ოხიამე, ფუტყარაძე, კვირიკაძე, ირემაძე, ფალავა...

ერთი იქაური ფალავა საუბრის დროს შემოვკვსარი. გიორგი მჭვიავ: ძალიან დამამახსოვრდა ის უმაწილი კაცი. უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ სხვებისაგან გამოირჩეოდა. რაღაც ამქვეყნიურსაც არ მგავდა. ჩვენი საუბარის განხვავებული იყო. შევხვედრდით ცხოვრებაში ასეთებს, ყველაფერი რომ იციან, ყველაფერი არიან დაინტერესებული, რაც მათ გარშემო ხდება. გიორგი ფალავამ ჩემი ამბავიც იცოდა, რომ შარშან სტამბულში ვიმოუფებოდი. იხიც, რომელ ქალაქში, ვინ იყო ჩემი მასპინძელი; რომ წიგნის დაწერას ვაპირებ თურქეთში მსოფრებ თანამემამულეებზე. ისიც კი, რომ ქალიშვილი და ხიძე ჩემთან ერთად არიან ჩამოსული, მაგრამ იხინი, სტამბულს გამგზავრნენ და ჩვენ ერთმანეთს უნდა შევხვდეთ ორდუსა და სამსუნს შუა მდებარე პატარა ქალაქ ფათსაში, მე გაოცებული ვისმენდი, გიორგი ფალავა კი შიამბობდა უოველივე ამას საკმაოდ გამართული ქართულით და ანთებული თვალბით:

— თურქეთში ახლა უკეთესად ცხოვრობს ხალხი, მშვიტი არავინაა და ტანზე უველას აცვია, მდელარი და ღარიბი უოველთვის იყო და იქნება; მაგრამ კულტურის გარეშე არც ერთ ქვეყანას არა აქვს მომავალი, ამ კაცს თუ იცნობს — ერთ სწიერ კაცზე მიჩვენა, რომელმაც ჩვენსავით დონეჩი მიირთვა, ნახარჯი გაიხტურა და გავიდა.

რომელიდაც მალაზიაში მომიტარავს თვალბეთი.

— შევშეღია. ასეთი მალაზია სხვა ქალაქებ-

შიც აქვს. დიდი ზენგინია. ორი წიგნი არ ვენება წაქითხული. ხუთი კლასი რომ დამამაწიდა, რა, ვაქრობს მოკიდა ხელი.

ვაქრობასაც ნიჭი უნდა-მეთქი, შევეცადე გამემართლებინა იმ შევშელის ზენგინობა.

— ნიჭი ყველაფერს უნდა. მაგრამ ახლა ვაქრობზე უფრო განათლებული ხალხი სჭირდება ქვეყანას. მაგრამ ჩვენში უმეტესობა მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობს. არცაა გასაკვირი. შეიძლება წერა-კითხვა არ იცოდეს და მილიარდის პატრონი გახდეს, ალბათ, დაინახავდით. მალაზიაში ათი—თხუთმეტი წლის ბავშვები ემსახურებიან მუშტარებს. იმის მაგივრად, რომ ისწავლობდნენ და ქვეყანას გამოადგინებ.

შემდეგ გიორგიმ თავის ოჯახზე მიაბოლო. მშობლებს არ ჰქონდათ იმის შესაძლებლობა, რომ ვაჟიშვილს განათლება მიეღო, მაგრამ სურვილმა და მიზანმა მაინც გაიტანა, გიორგი იზირში გამგზავრებული და იქაურ უნივერსიტეტში ჩარიცხულია, თეოლოგიის ფაკულტეტზე.

— მე ეს დარგი იმიტომ არ ამირჩევია, ურანის ვასწავლო ბავშვებს, ხალხთან შექნება ურთიერთობა, ადამიანებთან. რელიგია მართლ უნდა მორჩილებს კი არ უნდა ქადაგებდეს, გზასაც უნდა უჩვენებდეს ხალხს, ცხოვრების სწორ გზას, ადამიანის დანიშნულებას ახსვლიდეს. თქვენ ხომ დრამატურგი ხართ, პიესებს წერთ, თეატრალურ საქმეს ემსახურებით?

ჩემს გაოცებას, რომ იტყვიან, საზღვარი აღარ ჰქონდა. ესეც სკოდნია ამ უმაწილს, ისიც, რომ ინტელიტობა ვახტანგ მაღაყმაძემ ჩემი ერთი პიესა თარგმნა და მას ახლა სტამბულის თეატრებში ეცნობიან. რაკი ყველაფერი ეს იცოდა, გავენდე, რომ ჩემი ამ მხარეში ჩამოსვლის ერთ-ერთი მიზანი ისიცაა, რომ თეატრის მოღვაწეებთან დავამყარო კავშირი. მართალია, რამდენადაც ვცდი, ზორჩხაში და ართვინში თეატრები არაა, არც პროფესიონალი და არც თვითმოქმედი, მაგრამ შემდეგ ჩემი გზა წღვისპირით მიემართება და იქნებ სადმე წავაწყდე რომელიმე თეატრალურ დასს.

— სტამბულამდე რომ იაროთ, მთელ ზღვისპირეთში ერთ თეატრსაც ვერ ნახავთ. — დაბეჭდილებით მეუბნება გიორგი. — თეატრები მხოლოდ სტამბულში, ანკარაში და იზირშია. იცით, პირველად რომელ თეატრში ვიყავი? იზირის ოპერისა და ბალეტის თეატრში; იცით, რა ვნახე? „უიველი“, ბალეტი; იცით, ვინი დადგამით? ზურაბ კიკელიძის.

გიორგიმ, რა თქმა უნდა, ისიც იცოდა, რომ მე და ზურაბი ბავშვობის მეგობრები ვართ. თურქეთში პირველად მისი დახმარებით ჩამოვედი, რომ ზურაბის ვაჟსაც გიორგი მჭვიავი რაბის ავადმყოფობა შესუტვია. შალიან გუხარადა, რომ ვუთხარი, ოპერაციაში კარგად ჩაიარა და ახლა ჩანმრთილად არის-მეთქი.

— კიდევ ერთი სექტაკლი ვნახე ბატონი ზურაბის დადგმული ოპერის სცენაზე. —



„დონ-კიხოტო“. დიდი წარმატება ჰქონდა. რა თუა უნდა, ჩვენებურებს ძალიან გვიხაროდა. ქანსულ კახიძეც იყო იშვირში, მარინე იაშვილიც.

შეტი დრო აღარ ჰქონდა ჩემთან სახალბროდ გორაკი ფაღავას. სწავლა კარგაია, თეატრიც უკვეთან საუბარო, მაგრამ რამდენიმე დღით გავითავისუფლეთ თავი, სოფელში უნდა ავიდეთ, შშობლები მოვიანახლოვო, სახლს ვაშენებთ. მამარეში მიწას რომ თხრიდა, თიხის კურბეული, კრამიტი, ქვევრები გამოჩენილა. მინდა დავებდრო. ბორჩხაში თავიანი ჩამოსვლა გავიგე (აღარ მკითხავს; საიდან-მეთქი) და აუცილებლად უნდა მენახეთო.

— რაკი ერთმანეთი გავიყავით, დარწმუნებული ვარ, კიდევ შევხვდებით, ან ჩვენთან, ან კიდევ — საქართველოში. ვახტანგ მაღალუშაძეს მივწერ, უკვენი პიესა გამოიმგზავნოს. „ხიდი“ ჰქვია, ხომ? იშვირში რამდენიმე დრამატული თეატრია, იმათ ვუჩვენებ. ბატონ ზურაბს მოკითხვა გადაეცით. უველა ქართველს, მთელ საქართველოს! მომავალ შეხვედრამდე!

მეც ასეთვე იმედით და სურვილით დავზარდი ამ უცნაურ უწყნარ კაცს, რომელთან შეხვედრამ შეტად გამახარა, თან დამაფიქრა, ზოგიერთ მოვლენას სხვა თვალით შევხედდე, სხვანაირად განვსაჯე, ხუდ არ გამიკვირდება, რომ ერთ მშვენიერ დღეს გორაკი ფაღავამ პიესის პრემიერაზე მიმზამატროს იშვირში, ბათუმში ჩამოვიდეს ჩემს სანახავად, თბილისიდან დამირეკოს, ზურაბის ბინიდან, ან კიდევ ფთხაში დამხვდეს, სადაც რამდენიმე დღის შემდეგ ვაპირებ ჩასვლას.

* * *

საბრის უფროს კავიშიდს — იაშვარს 1996 წლის ქართული კედლის კალენდარი ვუსახსოვრე, მშვენივრად გამოცემული, დავით აღმაშენებლით და სვეტიცხოველით დასურათებული; და კიდევ ქართული ხალხური სიმღერების გრამფირცია. მან კიდევ ლიცეუმში (თურქეთში ლისეს ექაზიან) ჩაიტანა, ბავშვებს ვუჩვენებ და მოვასმენინებო. თანაც მთხოვა, დრო გამომეხანა და მათ სასწავლებელში შემველო ცოტა ხნით. ბორჩხაში სამი ლიცეუმი ერთერთ მთავარში, ზოგად სწავლებასთან ერთად, ახალაზრდები ეუფლებიან სტენოგრაფიას, რემინტონზე თურქულ, ინგლისურ და ფრანგულ ენებზე ბეჭდვას. როგორც ჩანს, დრომ მოითხოვა ეს, საქარო და პერსპექტიული პროფესია. მეორე ლიცეუმი სასულიეროა, ისლამს, რელიგიას ისტორიას, თეოლოგიას ასწავლიან ძირითადად ბავშვებს. შემდეგ მათ უმადლეს სასწავლებელში მუფტებად ამზადებენ. ის ლიცეუმი, რომლის მუდირიც (დირექტორი) იაშვარია, ზოგად-საკანონათლებლოა და უნივერსიტეტისათვის ამზადებს ახალაზრდებს. ლიცეუმი საშწლიანია. მანამდე ბავშვები სწავ-

ლობენ სამწლიან და ზუსტწლიან სკოლებში. საბოლოოდ თერთმეტწლიანი სწავლება გახდის, დაახლოებით ისე, როგორც ჩვენთან. მაგრამ ჩვენგან განსხვავებით სწავლებას იმუღებითი ხასიათი არა აქვს, რომ, შინცა და შინც, უნდა განხორციელდეს არასრული თუ საშუალო განათლების ქანონი. თუმცა ქანონსაყოველთაო უფასო დაწესებითი განათლების შესახებ არსებობს, ჭერ კიდევ 1924 წლიდან; ათათურქის სახელთანაა დაკავშირებული, რომ ხალხმა წერა-კითხვა ისწავლოს. ლიცეუმსა და კოლეჯებში სწავლება ფასიანია. აქ ცხოვრობის ლოკაიურ ქანონს უფრო ემორჩილებიან, რომ სწავლა უველასათვის არაა სავალდებულო. ნიჭერს კი უველენარად უნდა შეუწყონ ბელი; ზუსტად ვერ გეტყვით, დრო და საშუალება არ მუნდა იმის დახადგენად, როგორც ეწყობიან რამდენს სასწავლებელში ნიჭერნი თუ სწიწონი, იყენებენ, თუ არა, შშობლები აკრძალულ გზებს და საშუალებებს. მაგრამ ეგრძო საუბარში ამის თაობაზე არაფერი მსმენია. ურველ შემთხვევაში, თუკი არსებობს რამე ამადგავრი, პროტექცია თუ კორუპცია, ეს ხენი არაა იმდენად მძლავრად მოდებული, რომ ქვეყანა ხედავდეს.

თუკი ახალაზრდამ უმადლეს სასწავლებელში შესვლა და რომელიმე პროფესიის დაუფლება გადაწყვიტა, ამას იგი აკეთებს მთელი სერიოზულობითა და სიმტკითით, დამოუკიდებლად ცხოვრობს იგი. შშობლების პერქვეშ, თუ ინტერნატში. ფიქრი იმაზე, რომ უმიზეზოდ გააცდენს ლექციას, ზურღელიდ მოეკიდება სწავლას, ვინმე დაურეკავს დირექტორს ნიშნის დახაწრად, თითქმის წარმოუდგენელია, იცის, მუჟაიობა, სექცილოზის საფუძვლიანად შესწავლა ცხოვრებაში დაუფასდება. ამასთან შეგნებული აქვს, როგორი სექციადისტი გამოვა, არაა მხოლოდ მინი პირადი საქმე, ქვეყანას უნდა გამოადგე; უპირველეს უვლდის.

ამას წინათ ერთ ჩვენებურ გაზეთში ამოვიკითხე: ამერიკის უმადლეს სასწავლებლებში ასეთი ცდა ჩაუტარებიათ; სტუდენტებისათვის უკითხავთ, მიმდინარეობს გამოცდა, შენს გვერდით ამხანაგი პასუზობს მოცემულ კითხვაზე, მაგრამ, როგორც სჩანს, ხაგანი არ იცის, პროფესორი უკმაყოფილოა, ნიშნის არ დაუწერს. ამ დროს კი შენ კითხვის პასუხიც იცო და კარნახის საშუალებაც გაქვს. როგორ მოიქცევიო? ამერიკელ სტუდენტებს ერთსულღონად უპასუხნიათ, არ ვუყარანხებთო. შემდეგ ასეთივე კითხვა მიუციათ საბჭოთა სტუდენტებისათვის. მათიც, ასევე ერთსულღონად, მაგრამ, პირქით, ჟუქვამთ, უუყარანხებთო. აქ, როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია.

ერთი რამ მეჩვენა მხოლოდ უცნაურად, პატარა ბავშვის სრული თავისუფლება ოჯახში. რომ იტყვიან, ბავშვი, რასაც უნდა, იმას აკეთებს. — უპირაზე დგება, ხმაურობს, სათამა-



შოები ერთობა. როცა სურს, ტელევიზორს გადაართავს. არც სტუმარს ერიდება, არც შინაურს. უფროსები კი თითქმის ამას ვერ ამჩნევენ. არც შენიშვნას აძლევენ, არც უჩავრდებიან. ასეთი თითქმის უკვლევან ქალაქად თუ სოფლად, შედგებულ თუ ზღმობილად, მრავალშვილიან თუ ერთბავშვიან რაიონში, გამოგონია, წამოკითხავს, რომ არის აქედგოვიაში, აღსრულის მეთოდითაა რაღაც ამდგავარსი მიმართულა; ბავშვის საქციელის სრული თავისუფლება; ამათათ არის ამასი რაღაც სასარგებლო და აუცილებელი, შეიძლება პატარაობიდანვე უსლიდებდა მასში ადამიანური ჩვეულები, სახანთი, მაგრამ უკველივე ეს ზღვრა რაიონში, სკოლაში, სასწავლებელში ბავშვი ხერთო დისციპლინას ემორჩილება. არც უაზრო სირბილი, არც ხმური და ცემა-ტყეპა. მასწავლებელი იშვითად აუწევს ზმას, მოსწავლის გარეგნული იერიში ხერთო წესას და რაგს ემორჩილება. უკვლავ ერთნაირი ფორმა აცვია, კოსტა და მოხერხებული, ვაჟებს — კოსტიუმები და მაღსახულები, გოგონებს — თეთრი ხაყელთი ვაყუბილი გრძელი კაბები; განურჩევლად იმისა, ვისი შვილია, რა შეიძლება არიან მისი მშობლები; სახანმოვნო სახანავია. როცა ისინი ჩამწკრივებული დადიან ქუჩებში და უფროსებს თავის დაკრით ესაღმებინან,

პრობლემებიც ხაყმობდა. ისევე როგორც ჩენი დირექტორები, იაზროდ უჩივის სახბრების ხმობირეს, სკოლისა და რაიონის შეუთანხმებლობას, ხანგონივი კაბინეტების ხილარბებს, რომ ევროპაში უკვე კომპიუტერებს იყენებენ ზოგიერთი საჯანის სწავლებლისას, როგორც გავიგებ, აქაც ხაყედურბობენ კოლეგებს და ლიცეუმებს, რომ ისინი სათანადოდ ვერ ამზადებენ ახალგაზრდებს უმადლესი სასწავლებლისათვის.

კოკხალმა, საბრის შუათანა ვაჟმა, სატყეო სამართველოში რომ მუშაობს, მიიხრბა, ჩაყებს უნდათ თქვენთან შეხვედრამ. ეცა მქონდა ასეთი სურვილი. სამართველას უფროსის — თურგუთ ელდაზის კაბინეტში, ისე როგორც უველი სახელმწიფო დაწესებულებაში, კედელზე ქემალ ათათურქის ფერადი პორტრეტია. იქვეა თურქეთის პირველი პრეზიდენტი გამონათქვამი — „ქვეყნას არ შეუძლია არსებობა ტყეების გარეშე“; ერთ დროს მთელი თურქეთი ტყეებით ურთილა დაფარული. ისტორიიდან ცნობილია, რომ მეთხუთმეტე ხაყუენში თემურ ლენგი ახლანდელი აყარის ულრან ტყეებში მალავდა თავის სპილდობს გადამწვეტი ბრძოლის წინ, ახლა კი დედქალაქის შემოგარენში უდინოსხაყითაა. თურქეთში ხიორად გაიკონებთ, ანატოლიის ტყეები გაინაგებურეს ადამიანებმა და თხებმაო. თურქეთში მილიონობით თხაა; მსოფლიოს მთელი ხულადობის თითქმის ნახევარი; ისინი განუკითხვად არანაგებენ დედამიწის მწვეან საყარს, ბა-

ლაბს, ბუჩქებს, ნორჩ ხეებს. მაგრამ მთავრობა ვერ ზედავს, აყრბალოს ამ უწინაშეუკველის გაწეება, რადგან თხა ძირითადად რაიონის მარჩენალი, იგი იძლევა რაგს, ხორცს, მატულს. პოლიტიკოსები გლიტების განაწეუნებასაც ერთიებინან, რადგან არჩეუნების დროს გადამწვეტი მნიშვნელობა აქვს მათ ზმებს.

თურგუთ ელდაზმა მიიხრბა, რომ ბოლო ხანებში განსაკუთრებულად უყრბადლება იქცევა ტყეების შენარჩუნებას. მათ გაშუნებასა და მოვლა-პატრონობას, განსაკუთრებით მთავრობის რაიონებში, ბორჩხას, ხოფლებთან ერთად, 75 თახმა შეტბარი უყავით, მათ შორის ტყეს — ბან თახმა შეტბარი. აქედამ გააჟვთ შეტყე თურქეთის სხვადასხვა რაიონებში, როგორც წყბი, გაჩებილის ნაცვლად შენდება ახალი მახივბი.

— სხვათარად არ შეიძლება, — ამბობს იგი, — ჩვენში მქაყრი ზამთარი იყბს, დიდ თოვლს დებს, არის მეწეურებისა და ზვაყების საშობრობა. — ფანქრიდან გახედა ირგვლივ აღმართულ მთებს. — გავიგეთ, დიდი უბედურება რომ დატრიალდა ზემო აყარბში, ჩენი გავთები წერდნენ ამის შესახებ. ტელევიზორზეც აჩვენებ. ჩვენს დავებმართ მეზობლებს იმ მძიმე დღეებში, რითაც შეგძველო, მაშინ ერთხელ კიდეც ვიკრძინეთ, თუ რა სიყეთის მოტანა შეუძლია ორივე მხარეხთვის სარფის სახანჯლო კარის გახხნას.

თურგუთ ელდაზმა დაწვრილებით გამოქიოტა, თუ რა მოხდა ზემო აყარის ხოფლებში, რამ გამოიწვია ასეთი სტიქიური უბედურება? მეც ვუბნებ, რაც ვიკოლო, როგორც ვადაუარა მეწეურმა წაბლანას, ჩაოს, აბუქეთას, კორტობს, თაგოს, თხილვანას, რამაც იმხხვერბლა ადამიანები, მიეღი რახები, როგორ გაუწედა დახმარების ხელი დახარებულს მთელმა საქართველომ. თავს უფლება მივეყრა, რომ მადლობა მეტყვა იმ თანადგომისათვის, მეზობელმა ქვეყანამ რომ აღმოუჩინა აყარას, მიწეუნების დადგენისაგან თავი შევიყავე; არც ბორჩხის სატყეო სამმართველოს უფროსის დაუდინაშაულენია თავისი ქართელი კოლეგები, მაგრამ, მე თუ არა, თურგუთ ელდაზმა ხომ შენიშნავად იყბს, რომ ასეთი სტიქიური უბედურების ძირითადი მიწეწი ტყეებისადმი უდიერი დამოკიდებულებაა. ხეების უსხტემოდ ჩეხვა და ამით დამოწვეული ნიადაგის ერბოზა.

მისი უფროსისათვის არ მიიქვამს, მაგრამ კოკხალს კი ვაუშეოვო იგივე კითხვა; საბრის რომ დავუყვის პირველსავე დღეს, თუ გაქვს უფლება საყუთარ ტყეში ხე მოკრამეთქი. კოკხალმა იგივე მიპანუხა, უნებართვოდ. არავითარ შემთხვევაშიო. მამამ ძალიან რომ ვთხოვოს-მეთქი? საბრის ვუიკოლილა უარის ნიშნად თავი გააქნია და მეტი დამაჩერებლობისათვის ზღმები გადაყარბდინა, ხაყინო ხაყმეო უსო.



ელდარ შენგელაიას ფილმების სახვითი გადაწყვეტა

თეო ხატიაშვილი

თანამედროვე ქართული კინოს ფენომენი, რომლის შექმნაში ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ელდარ შენგელაიას თვითმყოფადი მხატვრული სამყარო, კულტურულ ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირში ჩამოყალიბდა. ეს პროცესი 50-იანი წლების ბოლოდან დაიწყო, როცა ახალგაზრდა რეჟისორები რ. ჩხეიძე და თ. აბულაძე მკვეთრად გაემიჯნენ ყალბ, პომპეზურ კინემატოგრაფს და 20-იანი წლების საუკეთესო ტრადიციების აღდგენით სრულიად ახალ ესთეტიკას ჩაუყარეს საფუძველი. ტოტალიტალური ეპოქის ქართული კინოს პლასტიკური ხატი, რომელიც ფრონტალურ, ფსევდოკლასიკურ კომპოზიციებზე იგებოდა, მონუმენტურობითა და კინემატოგრაფიისათვის შეუფერებელი თეატრალურობით ხასიათდება. ახალმა ტალღამ კი, განსაკუთრებით 60-იან წლებში მოსულმა რეჟისორებმა, რომელთა შორის იყო ელ. შენგელაიაც, „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაცია“ მოახდინეს, ეკრანზე გაბატონებული ლოგოსის ნაცვლად „ხატი“ აღადგინეს. რაც კინოხელოვნების სპეციფიკას წარმოადგენს. ელ. შენგელაია ერთგან წერდა: „ჩემი აზრით, შემთხვევითი არ არის, რომ კინო მუხჯი დიობადა... რალაც ღრმა კანონზომიერებაა იმაში, რომ პირველად სიტყვა კი არ იყო, არამედ გამოსახულება, რომ თავისი არსებობის დასაწყის ათწლეულში კინო დამკვიდრდა, როგორც გამოსახულების ხელშეწყობა. უფრო მოგვი-

ანებით კი გამოსახულებათა შეკრების ანუ მონტაჟის ხელოვნება“.

სხვადასხვა 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იან წლებში მოსულ რეჟისორთა გზა კინემატოგრაფში. მეტად განსხვავებული სტილისტიკა დაამკვიდრეს მათ ქართულ ეკრანზე, თუმცა მიუხედავად ამ სხვაობისა, ჩამოაყალიბეს ქართული კინოს ფენომენი, რომელსაც ზოგადად შეიძლება „პოეტური პროზა“ ვუწოდოთ. სადაც ყოფითობა გამდიდრებულია ლირიზმით, მსუბუქ ენობრის თან სდევს სევდა, რეალურობისადმი ერთგვარად რომანტიკული მიდგომა სრულიადაც არ უშლის ხელს რეჟისორებს „დარჩენენ“ მიწაზე და ცხოვრებისეულ პრობლემებზე იმსჯელონ. პირიქით, ამგვარი, თითქოს ურთიერთგამომრიცხავი თვისებების ერთიანობა მათ ფილმებს იმ მრავალშრიანობასა და სიღრმეს ანიჭებს, რითაც საერთოდ გამოირჩევა ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები. განიხილავს რა ქართული კინოს კავშირს პოლიფონიის ეროვნულ ტრადიციებთან, კინომცოდნე გ. გვახარია ერთგან აღნიშნეს: „...ქართული ფილმების რეჟისორებს თითქოს „ეზარებათ“ ხანგრძლივად შეჩერდნენ ყოფაზე. მიჰყვებიან რა „კრეშენდოს“, საფეხურებრიობის ტრადიციებს — ერთი ანტინომიიდან — მეორისკენ, მიწიდან ცისკენ, ყოფითიდან ამაღლებულისკენ, მიწიერიდან — მონუმენტურისკენ... ქართველი რეჟისორები ცდილობენ, გამოძერწონ პოეტური სახე

ყოველდღიურიდან: კი არ „შევიდნენ“, არამედ „გამოვიდნენ“ ყოფითი რეალობიდან, უარი თქვან ტრადიციულ თხრობაზე... ამალდნენ ყოველდღიურზე და თანაც არ დაკარგონ კავშირი რეალურთან, არ დაკარგონ მთლიანობის რაღაც თანდაყოლილი ეროვნული თვისება“².

სწორედ ამ ნიშნითაა აღბეჭდილი ელ. შენგელაიას შემოქმედება. მისი ფილმი-იგავეები, აღმოცენებული რეალობისა და გამოწვავის ზღვარზე, რომელთა გამომსახველობითი კულტურა, მიუხედავად გარეგნული უბრალოებისა, ძალზე მეტყველია, ეკრანზე შექმნილია ერთიანი, პარამონიული პლასტიკური სახე. აქ მელაუნდება ელ. შენგელაიას ერთგულება ეროვნული კულტურის ტრადიციებისადმი, სადაც საწინააღმდეგო ნიშანთა შეერთებით მიიღება არა ეკლექტური სიჭრელე, არამედ ჭეშმარიტი სინთეზი, რომელიც ზომიერების გრძნობით არის გაჯერებული.

ელ. შენგელაიას ფილმების არაჩვეულებრივი მთლიანობა მხატვართან და ოპერატორთან წინასწარი ერთობლივი ხანგრძლივი მუშაობის შედეგად მიიღწევა, როცა მიმდინარეობს საერთო სტილისა თუ ცალკეული ეპიზოდების

სახიერი გადაწყვეტა. ელ. შენგელაიას პირად საუბარში კატეგორიულად უარყო ცნობილი ოპერატორის ვ. იუსოვის მიერ ჩამოყალიბებული „ესტაფეტურობის პრინციპი“, როცა რეჟისორს, მხატვარს, ოპერატორს, კომპოზიტორსა თუ სცენარისტს შორის „ლიდერის ჯობი“ ხელიდან ხელში გადადის იმისა და მიხედვით, თუ მოცემულ მომენტში რომელი უკეთ გამოხატავს ფილმის არსს.³ მიუხედავად იმისა, რომ ეს პრინციპი სიმფონიისებურ კომპოზიციურ შეკრულობას გულისხმობს, ელ. შენგელაიას მიაჩნია, რომ ცალკეულ კომპონენტთა ასეთი გამოყოფა მანც ხელოვნურობისა და ერთგვარი დაცალკეების შეგრძნებას დაბადებდა. შესაძლოა, ამა თუ იმ მომენტში რომელიმე მათგანი მართლაც მეტ გამომსახველობით დატვირთვას იღებდეს, მაგრამ ეს იქნება არა „მთელი ხმით“ შესრულებული სოლო ნომერი აკომპანიმენტის თანხლებით, არამედ პოლიფონიური სიმღერა. სადაც ყველა ხმა ვითარდება დამოუკიდებლად და ამასთანავე, როგორც ერთი მთელის ორგანული ნაწილი.

ელ. შენგელაიას სტუდენტურ ფილმებშივე — „ლეგენდა ყინულის გულზე“ (1958 წ.) და „თოვლის ზღაპარი“

„მელოდია“





„არაჩვეულებოვი გამოყენა“

(1960 წ.) — გამოჩნდა რეჟისორის მიმართება სამყაროსადმი, კულტურულ ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირი და უნარი თითქოს ურთიერთგამომრჩივხავ მოვლენათა გამთლიანებისა. მათში ზღაპრული მოტივები და ფოლკლორული სახეები რეალურთანაა გადაჯაჭვული, რის შედეგადაც ისინი დამაჯერებლობას იძენენ. ამგვარი შერწყმა ჩვეულებრივისა და არაჩვეულებრივისა, როგორც დავინახავთ, ელ. შენგელაიას შემოქმედების მეთოდად იქცევა, რეჟისორის მიერ შექმნილი ეკრანული სამყარო ამის გამო არასოდეს არ არის ერთნიშნა, იგი ისევე მრავალფეროვანია, როგორც თავად ცხოვრება.

1964 წელს ელდარ შენგელაიამ თამაზ მელიავასთან ერთად გადაიღო „თეთრი ქარავანი“, რომელიც ადამიანისა და ბუნების ურთიერთობა-ერთიანობის პრობლემებს ეხება. 60-იან წლებში ეს პრობლემა ფართოდ შექცდება და მძლავრ ტენდენციად გადაიქცევა, რაც თავისებური რეაქცია იყო ცივილიზაციის შემოტევისადმი. სწორედ სამყაროსა და ადამიანის ურთიერთგაგებაზე ქმნის მ. კოკოჩაშვილ იმავე 60-იან წლებში ეპიკურ ტილოს „დიდი მწვანე ველი“.

ფილმში „თეთრი ქარავანი“ თავისებურად გახშიანდა „უძლები შეილის“ თემაც, გელა, რომელიც მთავში გაიზარდა მწყემსებს შორის და მამისაგან მიღებული ტრადიციით თვითონაც იმავე საქმიანობას გააყვა, ტოვებს ცხვარს, რათა მისთვის უცნობ სამყაროში გავიდეს, სხვისი ცხოვრებით იცხოვროს. ფილმის ავტორები მკვეთრი კონტრასტით წარმოსახავენ მთის უპრეტენზიო, სადა გარემოსა და ეკრანზე სულ რამდენიმე წუთით გამოჩენილ აბრკვევილებულ ქალაქს. ეს გელას თვალთ დანახული ქალაქია, რომელიც ჯერ შეუცნობის, გაურკვეველის იღუმალი შარავანდდითაა მოსილი.

წინააღმდეგობებით სავსეა ფილმის გმირების ურთიერთობა ბუნებასთან. მათ გამუდმებით უხდებთ სტიქიონთან შექიდება. რასაც ემსხვერპლება მარტიაც, მაგრამ ისინი სწორედ აქ გრძნობენ თავს ლაღად, რადგან ორგანულად შეერწყმიან ამ სამყაროს.

ადამიანის ბუნებასთან შეზიარება ფილმში პლასტიკურ ზორცშესხმას იღებს (მხატვრები — ქ. ლეზანიძე, დ. თაყაიშვილი, ოპერატორები — გ. კალატოზიშვილი, კალაშნიკოვი), ღრმად, უსასრულოდ გაშლილ სივრცეს ოდნავი შემაღლებიდან დაპყურებს კამე-



რა, რასაც კადრში მეტი სიხალავით შემოაქვს. ამ განტვირთულ, გრადაციული ნაერისფერი ტონალობით შექმნილ ფონზე მკაფიოდ იკითხება ადამიანთა გამოსახულება და აღიქმება, როგორც ამ სივრცის (ე. ი. ბუნების, მთლიანი სამყაროს) ნაწილი.

„თეთრ ქარაიანში“ უკვე ყალიბდება ელ. შენგელაის ფილმებისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი თავისებურებანი, რაც უპირველესად კადრის კომპოზიციურ სისადავეში გამოიხატა. მხატვრებიცა და ოპერატორებიც თავშეკავებულად, მაგრამ მეტყველად გვიხატავენ მწყემსების ცხოვრებას, ეკრანზე აღადგენენ „ფიზიკურ რეალობას“. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ დოკუმენტურობასთან მიახლოებული სახიერება ფილმისა არ გადადის წმინდა ნატურალიზმში, რევისორები ყოველთვის ახერხებენ ფერწერული სიმსუბუქისა და პაეროვნების შენარჩუნებას.

ეს პრინციპი დაცულია „მიქელაშიც“, რომელიც ელ. შენგელაის შემოქმედებაში გამოსახულების შედარებითი ასკეტურობითა და სიმკაცრით გამოირჩევა.

„მიქელას“ საწყის კადრში ჩნდება გათხრილი სამარე შიგ ჩასვენებული

კუბოთი და მთელი ფილმის განმავლობაში კუბოს (სიკვდილის) სურდითან სდევს მის გმირებს. აქვე აღვნიშნავ, რომ ელ. შენგელაისათვის დამახასიათებელია ფილმის დასაწყისშივე ამგვარი „პლასტიკური კოდის“ მოცემა (ეთქვათ, პოროსის მარმარილო „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“, შემოღობილი ოდა „სამანიშვილის დედინაცვალში“ თუ „ცისფერი მთების ანუ ტიანშანის“ ხელნაწერი. მათზე უფრო ვრცლად ქვემოთ შევჩერდებით), რომელშიც ფილმის ერთგვარი შიფრია გაცხადებული.

„მიქელაში“ ბატონობს შიში — შიში განადგურებისა და გადაშენებისა, რომელსაც აზრს მოკლებული ადათ-წესებით ცდილობს გაუმკლავდეს მიქელა, მაგრამ რიტუალად ქცეული ტრადიცია კიდევ უფრო ბორკავს მას, ახშობს მის შინაგან თავისუფლებას და უნებლიე მკვლელადაც აქცევს.

„მიქელაში“ თავს იჩენს ელ. შენგელაის შემოქმედების განმსაზღვრელი მოტივი ჩაკეტილი. შემოსაზღვრული სივრცისა, რომელშიც ცხოვრობენ ფილმის პერსონაჟები. თუმცა გმირთა დამოკიდებულება გარემომცველი ჩაკეტილი სივრცისადმი სწვადასხვა ფილმში სწვადასხვაგვარად ვლინდება —

დ. ერისთავი. ესკიზი ფილმისა „არაჩვეულებრივი გამოფენა“



ზოგი თუ უიმედოდ ებღაუჭება მას და ცდილობს კიდევ უფრო შემოიზღუდოს და მოჩვენებითი სიმშვიდე დაამყაროს ირგვლივ, ზოგი თამამად ებრძვის უხილავ გარსს და არღვევს კიდევ მას, ზოგს არ ყოფნის საამისო ძალა და აღმაფრენა და მხოლოდ სპონტანურად ამოხეთქილ უნიათო პროტესტს სჯერდება, ზოგი კი იმდენად შეგუებულია საკუთარ ნაკუჭს, რომ მისი დამსხვრევა უბრალოდ ფიქრადაც არ მოსდის.

ბედისწერისა და საკუთარი თავის დაუძლეველობით გამოწვეული გამოუვალობა შეიგრძნობა „მიქელას“ ყოველ კადრში (მხატვარი ქ. ლებანიძე, ოპერატორი ალ. რეხვიაშვილი). მწირი პეიზაჟების მაღალი ჰორიზონტი თუ ბნელი, მაქსიმალურად განტვირთული ინტერიერი, თითქოს ჰედავს კადრს, მხოლოდ ცის ვიწრო ზოლი ან ყრუ ფიქრულში გაკვირილი თითო პატარა სარკმელი იძლევა „ამოსუნთქვის“ საშუალებას, რაშიც ვლინდება ელ. შენგელიას ხელწერის სპეციფიკური თვისება, ერთგვარი პარადოქსულობა — რეისორი თითქოს დასრულებულ, ჩაკეტილ კომპოზიციაშიც უსასრულობას ქმნის. თუმცა ქვედა რაკურსი გა-

მოსახულებაზე „ზეწოლის“ შთაბეჭდილებას ახდენს (შენელებულია ვერტიკალური სწრაფვა). სამაგიეროდ კომპოზიცია თავისუფლად იშლება ჰორიზონტალზე; ხოლო სარკმელში გამოჩენილი სივრცე, სიღრმეს სძენს კადრის გამოსახულებას.

ნაცრისფერში ჩაძირული, უღიმღამო, ერთნაირად განათებული გარემოტრაგიკულობის განცდას ამძაფრებს. იმისათვის, რომ უკეთ შევიგრძნოთ დამუხტული ატმოსფერო, ფილმის ავტორები აუჩქარებელ, მდორე რიტმს ირჩევენ. (საინტერესოა, რომ რეხვიაშვილი—რეისორი სწორედ რეხვიაშვილი—ოპერატორით იწყება. მისი ფილმების მედიტაციური ხასიათი უფრო ადრეულ ოპერატორულ ნამუშევრებშიც იგრძნობა). ოპერატორი ერთგვარი დისტანციიდან, განაყენებულად უყურებს მიქელას ოჯახის ცხოვრებას; ფილმში, ძირითადად საერთო ზედები ქარბობს, რაც კვრეტილობის, ობიექტური დაკვირვების საშუალებას იძლევა.

„მიქელას“ შესახებ კინომკოდნე ლ. კალანდარიშვილი თავის სტატიაში „სათქმელი და მხატვრული ფორმა“ წერდა:

„ფილმს ლაიტმოტივად გაჰყვება განწმენდის თემა. განზანა, ხატის გადას-

ფ. ერისთავი

ესკიზი ფილმის „არჩვეულებრივი გამოფენა“





ვენება და ა. შ. ფინალში იგი ტრაგიკულის რეზულტატს, კათარზის უერთდება და ერწყმის“⁴, ვიზუალურად ეს თემა გამეორების ხერხით გამოისახება. ამ პრინციპს ელ. შენგელაია თავის მომდევნო ფილმებში არაერთხელ მიმართავს. მეორდება ისეთი კადრები, „სადაც ნაჩვენებია ძელების გაშალაშინება და მდუღარე წყლით რეცხვა. ტანსაცმლის გაბერტყვა და სწრაფი, ანკარა მდინარის გადაცურვა“... და კადრების ამგვარი მონაცვლეობა თითქოს შეამზადებს მყურებელს კათარზისისთვის.

იღუპება უცოდველი სპიდონა; იგი შეეწირება მიქელას უმეცრებას, რომელიც ჭიუტად იცავს ძველ ადათ-წესებს, მაგრამ რჩება იმედი გადარჩენისა, იმედი სიცოცხლის გამარჯვებისა. ფინალურ კადრში სპეტაკი თოვლით შემოსილ კორტოხზე ჩნდება ახალი, „განწმენდილი“ სახლი. მთელი ფილმის განმავლობაში დანისლული ნაცრისფერი კოლორიტის შემდეგ თვალის მომპყრელი სითეთრე ლეთისმშობლის ხატის გამონაშუქად აღიქმება, ხატისა, რომელიც ამ სახლში ასვენია. იგი ჯერ კიდევ ფილმის დასაწყისში ჩნდება; ოპერატორი დინჯი მზერით აფიქსირებს მას, როდესაც მიქელას ღარიბულ ფიცრულს გვიჩვენებს. ავტორები ხატს ფილმის შუა ნაწილში კვლავ დაუბრუნდებიან, როცა იგი ადგილსამყოფელს იცვლის. ხატის გადასვენებაში არის რაღაც ასექტური დიდებულება — კომპოზიცია თავისებურ კლასიკურ სამკუთხედს წარმოადგენს („თავისებურს“ ვამბობ, რადგან ელ. შენგელაია სრულ გაწონასწორებას არც ამ კადრში იძლევა), რომლის მონუმენტური რიტმი მონუმენტურობას სძენს გამოსახულებას. ამ რიტუალური მსვლელობის დაგვირგვინებაა უკვე აღწერილი ფინალური კადრი, რომლის ხილვითაც ფილმის მანძილზე არსებული დამაბულობა გეხსნება და საოცარი სიმშვიდე გეუფლება.

ორივე სურათი ელდარ შენგელაიას

შემოქმედების ერთგვარი უკვე აღწერილი იყო, სადაც აქედრდა ის მოტივები თუ გამომსახველობითი პრინციპები, რომლებმაც განვითარება ჰპოვა მის მომდევნო ფილმებში. მათ გარეშე ელ. შენგელაიას შემოქმედება მთლიანობაში ვერ გაიზარება, თუმცა ამ რეჟისორის ფენომენი მაინც „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“ იწყება. „მიქელას“ ტრაგიზმი ამ სურათში ტრაგიკომიკურობას იძენს და გამჭვირვალე იუმორით იფერება. გამოსახულების ერთგვარი სიმკაცრე და გრაფიკულობა აქ უკვე შერბილებულია და ფერწერული ხდება. თუმცა ელ. შენგელაია ზომიერებას ყოველთვის ინარჩუნებს; იგი უფრო აკვარელურ სიმსუბუქეს ირჩევს და მისი ფერწერული მანერა მსუყვე პასტოზურობაში არასოდეს გადადის.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ — ესაა ფილმი-იგავი ერთ ჩვეულებრივ მხატვარსა და არაჩვეულებრივ ადამიანზე, იმაზე თუ როგორ მოქმედებს დრო, ეპოქა და ყოფა პიროვნების ჩამოყალიბებასა და მის მიერ საკუთარი ადგილის დამკვიდრებაზე. ადამიანისა და დროის კონფლიქტური ურთიერთობის პრობლემას კვლავ დაუბრუნდება ელ. შენგელაია „სამანიშვილის დედინაცვალში“.

„ჩემთვის მნიშვნელოვანი „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ არის არა ის, რომ ავული, როგორც მოქანდაკე ვერ ჩამოყალიბდა, არამედ ის, რომ იგი დარჩა ადამიანად“, — ამბობს რეჟისორი.

ფილმის დასაწყისში ჭუჭყისა და სიძველისაგან ჩაშავებულ, ალაგ-ალაგ დამსკდარ კედელთან აყუდებული პოროსის მარმარილო ჩნდება, როგორც ნიშან-ხატი და ფილმის გამჟოლ ღერძადაც გადაიქცევა. უბადრუქისა და მონუმენტურის ეს პლასტიკური მთლიანობა საგულისხმოა იმ მხრივაც, რომ იგი ავულის შინაგანი ბუნების გამომხატველი ხდება, ფილმის გმირში, როგორც ყველა ხელოვანში (და ადამიან-



ში, საერთოდ) ერთდროულად შერწყმულია ამაღლებულიც და მიწიერიც. მართალია, შეკვეთებზე დაწვილი მანებელი აგული ყოველდღიურად ახშობს თავის თავში შემოქმედს, მაგრამ მასში არ ჩამკვდარა სურვილი ნამდვილ ხელოვნებასთან ზიარებისა. პოროსის მარმარილო არაერთხელ ჩნდება ფილმის მსვლელობისას კადრში და თითქოს შეგვახსენებს, რომ ყოველივეს მიუხედავად არსებობს მარადიული, ქეშმარიტი, რაც ყოფითობაში არ ითქვიფება. და აგულიც ოცნებობს შექმნას რაღაც რომანტიკული („ვაზაფხული“ ან „ჩრდილოეთის ცალი“), იგი ვერ იმეტებს „პოროსს“ უბადრუკი ბიუსტებისათვის.

ფილმის დასასრულს აგული ერისთავი თავის „პერსონალურ გამოფენაზე“ პანტომიმით გაითამაშებს განვლილ ცხოვრებას, რაც ელ. შენგელიასათვის დამახასიათებელი იუმორითაა შეფერილი — აგული თავდაპირველად იღებს მოაზროვნის პოზას („ხანა ოცნებისა“), შემდეგ ათლეტისას („ხანა ქმედებისა“) დაბოლოს უსასრულოდ შლის ხელებს, რაც მის გაცრუებულ იმედებს გამოხატავს. ფინალური ეპიზოდი, როცა აგული მასწავლებლისაგან მიღებულ მარმარილოს ჩუქნის თავის მოწაფეს, იკითხება როგორც ტრაგიკული თაობის მიერ (ისინი სწორედ დრომ აქცია ტრაგიკულად) განუბორციელებელი იდეების, შემოქმედებითი მუხტის, ძნელად შენარჩუნებული სიწიფელის გადალოცვა მომავალი თაობებისათვის.

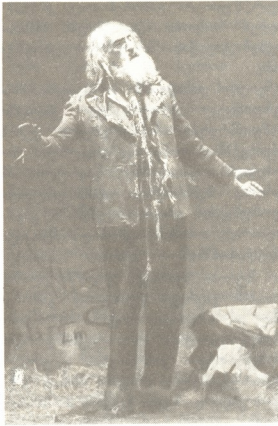
ფილმის მოქმედება მიმდინარეობს დროის საკმაოდ დიდ მონაკვეთში. რეკისორი და მხატვარი დ. ერისთავი საოცარი ლაკონიზმით, მოკლე-მოკლე „ფრაზებით“ მიგვანიშნებენ დროის მსვლელობას, რომელსაც ყოველთვის ვიზუალურად აღიქვამ. დ. ერისთავი ირჩევს ძალზე სახასიათო, მეტყველ დეტალებს, რომლებიც ეკრანზე თითქოს შეუმჩნეველად ჩნდებიან, ყოველგვარი „ხმაურის“ გარეშე, თანდათან მოქმედებენ მკაფურებელზე და კადრში

სულ წუთიერი გამოჩენითაც კი „აღმოჩნდებიან“ თავიანთ სათქმელს, ახასიათებენ ქალაქისა თუ გვირის ცხოვრებას.

ფილმის დასაწყისში მოქმედება ომის დროინდელ პროვინციულ ქალაქში მიმდინარეობს. ჩაბნელებული ქუჩის კუთხეებში, რომელიც დაცლილია ხალხისაგან, ფასადებზე გაკრულია იმ დროის შემართებით განმსკვალული ლოზუნგები. ერთ-ერთ კადრში გაკრება ირ. თოიძის ცნობილი პლაკატი „დედა-სამშობლო გეძახის.“ საინტერესო შტრიხი შემოაქვს ფილმში გლამას ოთახში გაკრულ წუთიერად გამოჩენილ ლ. ორლოვას ფოტოს-ორლოვასი, რომელიც იყო ალ. ალექსანდროვის პოპულარული კომედიების უცვლელი შემსრულებელი, თითქმის მითად ქცეული ქალი და ჩვენი ქვეყნის 30-40-იანი წლების კულტურული ცხოვრების გამომნატველი.

საგრძობლად იცვლება ომის შემდგომი ქალაქის იერი — ჩამუქებული, უსიცოცხლო სილუეტი (მოქმედება ძირითადად ღამით ან უამინდობისას ხდება) ადგილს უთმობს ახმაურებულ ქალაქ ავტომანქანებითა და მოფუსფუსე მაცხოვრებლებით. ჩნდება ახალი აბრები, ერთგან გაიელვებს ვიტრინაში გამოკრული კინოსა თუ საკონცერტო აფიშები.

ახალი ცხოვრება იჭრება ერისთავების ოჯახშიც — თავადურ ყაიდაზე ძველებური ავეჯითა და წინაპართა სურათებით გაწყობილ სახლში. პატერონისა და აბაყურიანი ნათურის ადგილს ტელევიზორი და ქალი იკავებს, ვხედავთ, ახალ საწოლებს, დივანს სავარძლებით, ფარდებს... თუმცა ერისთავების სახლში უცვლელი რჩება ის სიმყუდროვე და საოცარი ხიბლი, რასაც ქმნის სიძველე და თავისებური „ისტორიზმი“ იქ განლაგებული ავეჯისა თუ ნივთებისა.⁵ ისინი ოჯახის ბიოგრაფიის ნაწილია და უტყვად გვესაუბრებიან მის წარსულზე. ოჯახში გამეფებული ინტიმი იქ მცხოვრებთა სიბოზეც მიგვანიშნებს. მიუხედავად იმი-



„შერეკილები“ ვ. ჩხიტი — ქრისტეფორე

სა, რომ „ძველმოდური“ პიპინია და აგული თითქოს განუწყვეტლივ კამათობენ, რალაკაზე დაეობენ, მათ საოცრად ფაქიზი, სათუთი გრძნობა აკავშირებთ ერთმანეთთან.

მხატვარ დ. ერისთავს, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ერთგვარი დეტალიზმი, საგნებით თხრობა, მიაჩნია რომ თითოეული გმირის სულიერი სამყარო გამოიხატება მის სახლში, ოთახში, ნივთში... ამ მხრივ რეჟისორისა და მხატვრის მსოფლმხედველობითი პოზიცია ერთმანეთს დაემთხვა. დეტალისადმი ყურადღება ელ. შენგელაიას მომდევნო ფილმებშიც ვლინდება. რეჟისორი ყოველთვის ზუსტად არჩევს მათ, ხშირად თითქოს ქარბადაც კი იყენებს, თუმცა ნივთების სიუხვზე შემაწუხებელი არასოდეს ხდება. ელ. შენგელაიასთან დეტალი არა დეკორატიული ელემენტი („დეტალი, როგორც დეტალი“), არამედ გამომსახველობითი საშუალებაა, ყოფითი ინტიმის განუმეორებელი ატმოსფეროს შემქმნელი. ეს თვისება დამახასიათებელია დ. ერისთავის მხატვრობისთვის.

საც. ამის გამო ერისთავი მკაცრად კენც არასოდეს აკეთებს რომელიმე საგანზე, გრაფიკული სიცხადით კი არ წარმოაჩენს მას, არამედ ერთიან, რბილ დამუშავებას მიმართავს, ერთგვარად სილუეტურ ფონს წარმოქმნის. დ. ერისთავი ამ პრინციპებს ეყრდნობა არა მარტო მხატვრობაში, არამედ კინოშიც, რაც კონკრეტულად „არაჩვეულებრივ გამოფენაშიც“ ვლინდება.

მხატვრის დეტალისადმი დამოკიდებულების საუკეთესო ნიმუშია პიპინიას საწოლი ოთახი — ძველებური ავეჯი (ისევე როგორც სასადილო ოთახის ავეჯი მისი გვარის ძირძველობაზე მეტყველებს). გაშლილი ქადრაკის დაფა (ამ სამეფო თამაშით ირთობს თავს), წიგნებით სავსე თაროები, საწოლთან აკრული რუქა (ფილმში ვხედავთ უზარმაზარ გლობუსსაც, რაც პიპინიას წარსულ სამხედრო სამსახურზე მიგვანიშნებს). საყვარელი პერისა და ცხენის



„შერეკილები“. ე. შენგელაია — მარგალიტა

სურათი (პიპინია ხომ ძველი კავალერისტია).

მისგან განსხვავებით ცოლ-ქმარ ერისთავების ოთახი უფრო მოკრძალებულია და „ოჯახური საზრუნავით დატვირთული“ — „...აგულის სახელსნო კი განტვირთულია ისტორიული ნივთებისაგან და საქმიანადაა „მომართული“. თუმცა „ტრადიციზმი“ სახელსნოშიც შემოიპარება ძველი შირმის სახით, რაც ერთი შეხედვით შემთხვევით მოხვედრილის შთაბეჭდილებასაც ტოვებს. მაგრამ ამგვარი ნივთების გა-



რეშე ფილმის გმირებს არსებობა არ შეუძლიათ, რადგან ისინი მათივე ცხოვრების ნაწილია, მხატვარი მასში დაიხადა და გაიზარდა, ამიტომაც ვერ ელევა და უტრიალებს მათ ფილმიდან ფილმში. მეორდება აბაქურიანი ნათურა, ლამპა, მალაზურგიანი სკამები, ძველებური კომოდი, სამოვარი, მოჩარჩობული სარკე („არაჩვეულებრივი გამოფენა“, „გიორგობისთვე“, „იყო შაშვი მგალობელი“), მაგრამ თავისებური განლაგებით თუ სპეციფიკური შტრიხის შემოტანით მხატვარი ცვლის ინტერიერის ხასიათს. ასეთ კოლორიტულ დეტალად იქცევა ერისთავების სასადილო ოთახში ჩამოკიდებული ბაფთიანი გიტარა, რაც იმერულ, კონკრეტულად კი წმინდა ქუთაისურ იერს ქმნის. (ეს დეტალი ფილმში შეცვლილია ვიოლინოთი).

ინტერიერების არაჩვეულებრივ ინტიმს აერთიანებს ერისთავთა სახლი — კედლებს შორის გამოძწყვდეული, კრამიტით დახურული შენობა, რიკულეზიანი გრძელი აივნით, მოძველებული, ერთდროულად საოცრად მყუდროც და „თავადურად“ გაპრანჭულიც.

საერთოდ, ერისთავთა გარემოს აღწერისას, მხატვარს არ სცილდება საყვარულწარვეი ირონია. რაც ელ. შენგელიას თითქმის ყველა ფილმისთვისაა დამახასიათებელი.

დ. ერისთავი — მხატვარი და დ. ერისთავი — კინოს მხატვარი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი და ერთმანეთს აესებენ. დ. ერისთავი კინოს ენაზე მეტყველებს თავის გრაფიკულ ნამუშევრებშიც („იების გამყიდველი“, „მესაათე“, „ლუდის მსმელები“, ძველი თბილისის ეტრუდები...), თითოეული მათგანი კომპოზიციური წყობით ცალკეულ კადრს ჩამოგავს, სადაც თბილისური ყოფიდან აღებული, დროში წარმავალი მომენტია აღბეჭდილი, მისი წამიერებაა დაჭერილი (სულ მალე ის სხვა მოქმედებაში, სხვა მდგომარეობაში გადავა).⁶

წერის ასეთი მანერა ეხმარება მხატვარს მიაღწიოს კინოს ერთ-ერთ უმ-

ნიშვნელოვანეს სპეციფიკურ თვისებას — თითქოს შემთხვევით დანახულის ეფექტს. არაინტენსიურობას სავანგებოდ დადგმულის დაფარვას მაცურებლის თვალისაგან.

„არაჩვეულებრივი გამოფენის“ გადაღებისას ყველა ერთად ვმუშაობდით — რეჟისორი, ოპერატორი, სცენარისტი — თუ შეიძლება ითქვას, თანაარსებობის პრინციპის გათვალისწინებით, და ვცდილობდით, უბრალოდ, თვალისმომჭკრელი ეფექტის გარეშე წარმოგვესახა ფილმის პლასტიკური სახე. — თქვა პირად საუბარში დ. ერისთავმა.

ელ. შენგელიასათვის ერთიანი შემოქმედებითი პრინციპი ძალზე მნიშვნელოვანია და მასთან მომუშავე ყოველი შემოქმედიც იმავე მეთოდით იწყებს „აზროვნებას“. „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ მხატვარი და ოპერატორი — გ. გერსამია ერთმანეთს უწყობენ ხელს და ქმნიან მთლიან პლასტიკურ სახეს. ესკიზების მსგავსად კამერის მოძრაობაც კრონიკორისას გავს. იგი მოქნილია და თავისუფლად გადაადგილდება, მახვილ მზერას მიმართავს საგლისხმომ დეტალებზე, რომელთაც გამოყოფს მხატვარი და რომლებიც ქმნიან შანგელიასათვის დამახასიათებელ არაჩვეულებრივ ატმოსფეროს.

ხშირად კამერა ადამიანის შინაგან მოძრაობას გამოხატავს. გავიხსენოთ თუნდაც ერთი. არც თუ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ეპიზოდი „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“, მჭედელი სავლეს მეუღლე (ს. ყანჩელი) დიდი მოთმინებითა და მედიდური სახით ელოდება ქანდაკების ჩვენებას. ამ ეპიზოდშიც კარგად ჩანს რეჟისორის ირონიული დამოკიდებულება პროვინციული სიყოფიჩისა და სიყვეყჩისადმი. პიპიხია ჩამოაცლის ქანდაკებას საბურავს. კადრში ჩნდება ათლეტური აღნაგობის შიშველი ფიგურა, შესრულებული ანტიკური კანონების დაცვით, რითაც ისევ იუმორისტული შტრიხი იქმნება შეუსაბამობის გამო. ჩვენი მზერა ამ დროს გაიგივებულია ს. ყანჩელის მზერასთან სუბი-



ექტური კამერა მკვეთრი მოძრაობით ისევ მსახიობს უბრუნდება, რითაც აღშფოთებული ქალის სწრაფ რეაქციას გამოხატავს.

გ. გერსამიას საერთოდ უყვარს ადამიანთა სახეზე დაკვირვება. მათ მსხვილ ხედვებზე შეყოვნება, რაც არც თუ იშვიათად ირონიულობით ხასიათდება. ამ მხრივ აღსანიშნავია ბანკეტის ეპიზოდი, რომელშიც შემთვრალ პერსონაჟთა გროტესკული სახეების კალიგოლიკობა იქმნება. გმირთა დახასიათებისას ოპერატორი ხშირად მიმართავს ერთ უპრეტენზიო, თუმცა ძალზე გამომსახველ ხერხს — მსხვილი ხელიდან თანდათანობით უკანდახევით კამერა ჩერდება ე. წ. „ამერიკულ ხედზე“; ეკრანზე იხატება „რებრეზენტალური“ ჯგუფური პორტრეტი, საუკუნის დასაწყისის ოჯახურ ფოტოებს რომ მოგვაგონებს. მათში სატირულად წარმოჩნდება პერსონაჟთა შეზღუდულობა (სავლეს მეუღლე და მისი ამაღა, ჯანდაკების შემფასებელი კომისია).

ფილმის ბოლოს მარშისებური მუსიკის თანხლებით სწრაფი მონტაჟური რიტმით ეკრანზე ვხედავთ აგული ერისთავის „პერსონალურ“ გამოფენას ქალაქის სასაფლაოზე. გაჯგიმული კლასიციტური ბიუსტების ქვედა რაკურსში წარმოდგენა (მთელი ფილმის მანძილზე ძალზე უბრალო მოძრაობების შემდეგ ოპერატორი თითქმის მხოლოდ აქ მიმართავს განსხვავებულ რაკურსებს) აძლიერებს ღიმილისმომგვრელ პათეტიზმს.

ფილმი სრულდება ნათელი, იმედიანი სტოპკადრით — აგულის მოწაფის ნახტომი კედელთან აღმართული პოროსის მარმარილოს ფონზე. თუმცა მაყურებელი იმაში უფროა დარწმუნებული, რომ მას აგულის ბედი ელის, მაგრამ ოცნების ასრულების, სასწაულის ახდენის იმედს რეჟისორი მაინც გიტოვებს.

საერთოდ ელ. შენგელაიას ფილმებს გამოარჩევს რწმენა ადამიანში კეთილი საწყისის გამარჯვებისა.

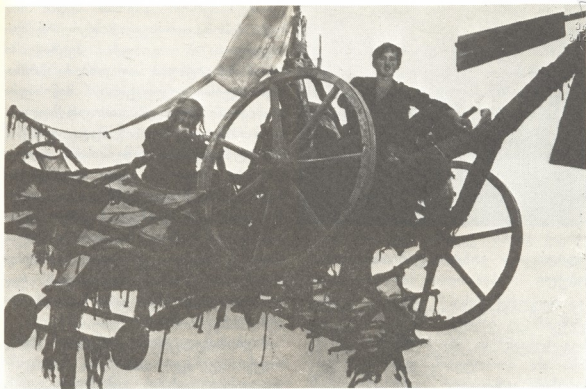
„სიკეთე არ ჩკარგება“. — ეს აზრი

ვასდევს ლაიტმოტივად ფილმს „შერეკილები“. — თქვა საუბრისას ელ. შენგელაიამ. ესაა საოცრად ცოცხალი, ფერადოვანი ბუფონადა, რომელიც თავის ძირებს ქართულ ხალხურ ზღაპრებსა და ზეპირსიტყვიერებაში პოულობს. განსხვავებით ელ. შენგელაიას სხვა ფილმებისაგან, სადაც დრო და სივრცე დაკონკრეტებულია, „შერეკილები“ არ უკავშირდება რომელიმე განსაზღვრულ ეპოქას და განყენებულია დროსა და დინებისაგან. თუმცა ფილმში ნაწილობრივ მაინც მინიშნებულია XIX ს-ის ქართული პროვინციული ქალაქი, მაგრამ ის განფენილია ყველგან და ყველა დროში, ისევე როგორც ზღაპარი.

ელ. შენგელაია ამჯერადაც არ ღალატობს თავის პრინციპს და ამ რომანტიკულ — ექსცენტრიკულ ამბავს ზოგჯერ სავსებით ყოფითი სტილისტიკით წარმართავს. რეჟისორი უარყოფს ზღაპრის ეკრანიზების ტრადიციულ ქვეულ ფანტასტიკურ დეკორაციებს და ფილმის მოქმედება რეალურ გარემოში გადააქვს.

„შერეკილები“ აგებულია ხალხური შემოქმედებისთვის, დამახასიათებელ სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებაზე, ერთის მხრივ, ესაა ერთაოზისა და ქრისტეფორეს, მეორეს მხრივ კი ხუტა უფროსისა და ექიმის სამყარო, რომელთაც შესაბამისად თავისუფლების, რომანტიკული შეუპოვრობისა და პრაგმატიზმის, ჩაკეტილობის თემები უკავშირდება. ამ ორივე სამყაროს რეჟისორი და მხატვრები, რევაზ და თენგიზ მირზაშვილები, შესაბამის პლასტიკურ გარემოს უქმნიან.

ფილმი იწყება „ქონების განაწილების“ ეპიზოდით. ზღაპრულ პეიზაჟში ჩაფლული ბრეგადეების უბადრუკი ქოხი თანდათან იშლება და ბოლოს საერთოდ ქრება. ხასხასა ლაქებით აფერადებულ მინდორზე, უნებურად რომ გვაგონებს თ. მირზაშვილის პეიზაჟებს ვრცელი ველებითა და აქა-იქ ამოზრდილი ხეებით, მარტოდმარტო რჩება ერთაოზი. ეს ეპიზოდი იკითხე-



„შერეკილები“

ბა როგორც პლასტიკური სიმბოლო ყოველგვარი ცხოვრებისეულისაგან. ყოფითისაგან განთავისუფლებისა და გმირის შინაგანი სილალის, დამოუკიდებლობის გამომხატველი ხდება. შემთხვევითი არ არის, რომ ერთაოზს სოფლიდან ქათამილა წამოჰყვება, როგორც პროტოტიპი „ცათმფრენისა“, რომლის ფორმა სწორედ ფრინველის სქემატურ გამოსახულებას წარმოადგენს. ამის შესახებ კრიტიკოსი ა. ლიპკოვი ერთგან შენიშნაედა:

«...не без иронического умысла авторы дали своим героям в виде прообраза их летательного аппарата... курицу. Самую обыкновенную черную курицу. В общем, не самая красивая птица, к поэтическим ассоциациям не располагающая. И если кто-то и представлял себя в мечтах парящей птицей, то уж, наверное, не курицей—орлом, быть может, чайкой, голубем. А курице привычней ходить по земле»⁶.

ასეთი არჩევანი შემთხვევითი არ არის, იგი რეჟისორის პრინციპულ ხედვას გამოხატავს, რომელიც ძალზე ნაცნობში, ყოფითში ეძიებს რომანტიკულს და პოულობს კიდევ. ელ. შენ-

გელაია „შერეკილებში“ გამუდმებით შეგვახსენებს, რომ ამალეებული სწორედ აქ, მიწაზეა, ოლონდ მას დანახვა უნდა. ხოლო იმისთვის, რომ დაინახო, თუ უკვე ციტირებული სტატიიდან ლიპკოვის პერიფრაზირებას მოვახდენთ, ცად უნდა ახვიდე.

ოპერატორ გ. ჩირაძის კამერა ფილმის პროლოგშივე ზევითკენ მიისწრაფვის და თითქოს შეგვაშადადებს ფინალური „აფრენისთვის“. მხედველობაში მაქვს მიზანა ბრეგაძის გარდაცვალების ეპიზოდი, სადაც ყოფის ერთი სახიდან მეორეში გადასვლა წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხით გამოისახება. კამერა მიზანას ლიმიტორეული სათნო სახიდან ხეზე გადაინაცვლებს, ნელ-ნელა მიუყვება მის შტოებს და ბოლოს ცას უშტერებს მზერას. „მიქელასაგან“ განსხვავებით, სადაც სიკვდილი საბედისწერო და ავისმომასწავებელია, „შერეკილებში“ იგი ხორციელისგან გათავისუფლების, რაღაც უფრო დიდთან შეერთების ტოლფასი ხდება, რაც სწორედ კამერის აღწერილ მოძრაობაში გამოიხატება. კამერის „ცათმიშტერება“. უფრო გა-



ხანგრძლივებულად მეორდება ფილმის დასასრულს.

მიზანს გარდაცვალების შემდეგ ქალაქში ჩასული ერთაზი ხედება ასევე უსახლკარო კრისტეფორეს. უსახლკარობა ფილმში თავისუფლების იდენტურად აღიქმება. მათი სატუსალო კი — უცნაური წარწერებითა და ფორმულებით აქრელბულები ქვევრი — იმ სამყაროს მიკრომოდელია, სადაც მეოცნებე სული ჯიუტად ებრძვის შემბორკავ გარსს, ქვევრი მკვეთრი შექჩრდილოვანი კონტრასტებითაა განათებული — სინათლის მძლავრი ნაკადი, როგორც წესი, გმირებს ეცემა, გარშემო კი ბინდია — რაც ისევ და ისევ სინათლისა და სიბნელის, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირბუფლობის ვიზუალურ გამოსახულებას ქმნის.

ამ სატუსალოს უფროსი ხუტა უმეტესად შუა საუკუნეების ციხე-სიმაგრის ფონზე ჩნდება. მკვიდრი, რიყის ქვით ნაგები ციხე უხეში, დამთრგუნველი ძალის გამომხატველი ხდება.

ასეთივე პირქუშია ფსიქიატრიული საავადმყოფო, რითაც იკითხება რეჟისორის პაროდია საავადმყოფოზე, რომელიც მოწოდებული უნდა იყოს ადამიანის გაქანსაღებისათვის, მაგრამ ზოგჯერ მის წინააღმდეგ მოქმედ ძალად იქცევა. კადრში გამოჩენისას უსახური შენობა თითქმის მთლიანად იკავებს სივრცეს და ჩაკეტილობის შეგრძნებას ბადებს. ორივე ეს დაწესებულება — სატუსალოცა და საავადმყოფოც — მალალი ვალენითაა შემორტყმული, რომელიც სრულდება უზარმაზარი კომპოზიციით. შემოზღუდული გარემო სრულად ახასიათებს მათსავე პატრონებს.

ფილმის მხატვრები სამოქმედოდ ძირითადად ნატურას მიმართავენ, ირჩევენ უფრო განზოგადებულ ფორმებს, რის გამოც დეტალებისადმი ის მგრძნობიარე დამოკიდებულებაც აღარ იგრძნობა. რაც დ. ერისთავისათვისაა ესოდენ დამახასიათებელი.

თ. მირზაშვილი მხატვრობაშიც ყო-

ველთვის უფრო „საერთო ხედ“ არჩევს. მის მეღერ სუფთა ფერებში ნაცვლეობაზე აგებულ პეიზაჟებში მუდამ შეიგრძნობა საოცარი ჰარმონია, სიცოცხლის სიყვარული, მიწისადმი ადამიანის სათუთი დამოკიდებულება და მასთან კავშირის განცდა. თითქმის პრიმიტიულ ნახატებში ჩანს ფოლკლორის უშუალოება და თავისებური ბავშვურობა (საგულისხმოა, რომ ფილმის ტიტრები სწორედ ხალხურ ფარდაზე იწერება). თ. მირზაშვილის ასეთი მხატვრობა კარგად მიესადაგა ფილმი-ზღაპრის თავისებურებას, რაც განზოგადებულობასა და ნაკლებ დაკონკრეტებას მოითხოვს.

მიუხედავად ამისა, დეტალს მაინც თავისი ფუნქცია ეკისრება ფილმში — ვთქვათ, ექიმის გამოჩენას ეკრანზე თან სდევს მისი პროფესიული ატრიბუტები: კოტოშები და ათასგვარი წამლები, გლუკოზის აბები, ჩონჩხი თუ თავის ქალა, ანდა მას ვხედავთ ფრანტივით გამოწყობილს საკვოიაციით, სათუთად შეფუთული ყუთითა და ყვავილებით ხელში, როდესაც ესტუმრება მარგალიტას. საინტერესოდ ახასიათებს ქალის თავყანისმცემლების ბუნებას ის ატრიბუტები, რომლითაც ეწვევიან ხოლმე ისინი ლამაზმანს. ექიმისაგან განსხვავებით, რომელიც „რაფინირებული ბოროტმოქმედი“ა, ხუტა უფროსი — უხვი სანოვგით დატვირთული მიიჩქარის ქალთან.

დეტალები განსაკუთრებულ დატვირთვის იძენენ მარგალიტას ოთახის გამოსახვისას. აქ ყველაფერს წააწყდებით — ბუხრის თავზე, ძველ კომოდზე ან თაროზე, შემოწყობილ ყვავილის ქოთნებსა თუ პირმოკრულ ქილებს. ხმელ ფოთლებს თუ წიწაკის ასხმულას, ძველბუტურ ნახშირის უთოსა თუ შანდალს... ამ ცალკეულ დეტალებში მოფუსფუსე, ცოტა დაბნეული და თავქარიანი დიასახლისის ხასიათია გახსნილი. მაგრამ ნივთების ქაოსში მაინც საოცარი სიმყუდროვე და სიკონხტავე შეიგრძნობა. განსაკუთრებულ ინტიმს ქმნიან. მაგალითად, თე-

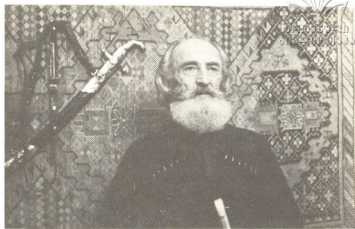
თრი მაქმანიანი გადასაფარებლები და ხალხური ორნამენტული ფარდაგი. ასეთია მთელი სახლი — რიკულებიანი ლამაზი აივნით — რაღაც მინიატურული და ზღაპრული. ასეთივეა თავად დიასახლისი, მშვენიერი მარგალიტა — ყველას მიმართ გულისხმიერი. გულდია მასპინძელი და მუდამ ქალური ხიბლით საესე.

მარგალიტას ბუნებას ზუსტად ესადაგება მისი კოსტუმიც დეკოლტირებული უსანელო ბლუზა, ყვავილებიანი ნაოჭასხმული ქვედატიანი, ვეებერთელა ბაფთა და ავგაროზი.

საერთოდ, მხატვრები საინტერესოდ მიაგნებენ ხოლმე პერსონაჟების შესაბამის კოსტუმს. თუმცა გმირთა ჩაცმულობა არ გამოირჩევა განსაკუთრებულობითა და პრეტენზიულობით, მაგრამ მათ უბრალოებასა და ჩვეულებრიობაში პერსონაჟის სახასიათო შტრიხია ნაჩვენები. გავიხსენოთ თუნდაც ქრისტეფორეს დაქნძილი კოსტუმი, აბურდულ-დაბურდულ თმა-წვერთან ერთად დინამიკურ „გარსს“ რომ უქმნის მის თავისუფალ, მღელვარე სულს; ან ერთაოზის გლეხური შარვალ-პერანგი, მისი სადა და უშუალო ბუნების გამომხატველი რომ ხდება.

კოსტიუმების გამომსახველობას აღიერებს ფერში შექმნილი აქცენტები. ერთაოზი, როგორც ფილმის დედააზრის, სიკეთისა და თავისუფლებისაკენ სწრაფვის მთავარი გამომხატველი, ყველაზე ინტენსიური ლაქით აღინიშნება. ელალი წითელი პერანგი კადრის კომპოზიციის ფერადოვანი განაწილების შეყვარასაც ემსახურება. ძალზე მეტყველ აქცენტად აღიქმება მარგალიტას წითელი ბაფთაც, ერთდროულად ინფანტილურ და გამომწვევ იერს რომ მატებს ამ პროვინციულ მზეთუნახავს.

ფერი „შერეკილებში“ ერთ-ერთ აქტიურ გამომსახველობით საშუალებას წარმოადგენს. მაჟორული გამაორგანულად ერწყმის „შერეკილების“ სტილისტიკას — აღმოცენებულს ხალხური ზღაპრული ტრადიციებიდან.



„სამანიშვილის დღინაცელი“. ვ. კახიანიშვილი — ბეკია

რომელიც ყოველთვის მხიარული, ზეაწეული კოდის მატარებელია. ხასხასა კოლორიტის პეიზაჟები ამდღებულ განწყობას ქმნიან.

„რა თქმა უნდა, ძალიან ლამაზი იქნებოდა ქართლ-კახეთის ზამთრის პანორამა ფინალურ ეპიზოდში, მაგრამ ჩვენ ვარჩიეთ, გადაგველო შემოდგომისას, შემოდგომა — ეს ხომ ფერთა დღესასწაულია“, — ამბობს საუბრისას ელ. შენგელაია.

დღესასწაულის განცდა გდევს მთელი ფილმის მანძილზე და განსაკუთრებით დასასრულს, როცა ოპერატორი ვ. ჩიორაძე „მთელი ხმით“ ამბობს თავის სათქმელს (თუმცა, როგორც ზევით აღვნიშნე, ელ. შენგელაია უარყოფს „ესტაფეტურობას“). როცა მისი კამერა ძალდაუტანებლად და თავისუფლად მოძრაობს, რასაც დამონტაჟებისას ოსტატურად გამოიყენებს რეჟისორი — მუსიკალურ ტაქტზე ისე ააწყობს, რომ ხან სიყვარულისა და ოცნებების თემის გამტარებელი რომანტიკული ვალსის რიტმებზე აასრიალებს, ხან კი ხუტასა და მისი რაზმელების ლაიტმოტივის — უმარტივესი მარშის რიტმს მიუსადაგებს.

ფილმის დასასრული კი ფერადოვან-პოლიტიკურ სახედქვეული კადენციის მსგავსად აელერდება, როცა ფანტასტიკური ოცნების ახდენის სიმბოლო, „ცათმფრენი“ — ტყეებსა და მათში ჩაფლულ ქართულ ზურთომოდოვრულ ძეგლებს გადაუფრენს, „ცათმ-

ფრენი“ თანდათან უხილავი ხდება. კამერა ჩერდება კადრზე — არაჩვეულებრივად სუფთა ცისფერი ცა, დაქსელილი ქათქათა თხელი ღრუბლებით — რომელიც სრული თავისუფლების, უსასრულობასთან საბოლოო შერწყმის მეტაფორად იკითხება.

„მარადიულ თემებზე შექმნილი ამ მზიარული ვარიაციების“ შემდეგ ელ. შენგელაიას იმედიანი განწყობა იკარგება. თუმცა მისი რეჟისორული ხელწერა არსით იგივე რჩება, მაგრამ ბოლო ფილმების — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ცისფერი მთები ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ — ატმოსფერო უფრო გამძაფრებულია, თითქოს მინორულ ტონალობაში შესრულებული. რეჟისორის მსუბუქი იუმორიც უფრო მახვილი ხდება, ისე რომ არსად არ არღვევს ზომიერებას, „ოქროს კვეთის“ პრინციპს.

ელ. შენგელაიას მიერ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ეკრანიზაცია მოულოდნელი არ იყო. მაგრამ ერთგვარ რისკზე რეჟისორი აშკარად მიდიოდა. „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ყველა ქართველისათვის კარგად ცნობილი ნაწარმოები, ეკრანზეც და სცენაზეც საკმაო წარმატებით განხორციელდა. ამასთანავე, ელ. შენგელაია თითქმის საუკუნით დაშორებულ სამყაროს „გააქტუალურებს“ კი არ ისახავდა მიზნად, არამედ მაყურებლის მიაზლოებასა და შეყვანას. ოღონდ სამყაროში, რომლის შემქმნელის მსოფლხედვა ესოდენ საინტერესო და ბევრისმომცეცელია ელ. შენგელაისათვის (აქ მე ხაზი მინდა გავუსვა, რომ კლდიაშვილისეული სწორედ მსოფლხედვა, სამყაროს მისეული აღქმა არის ახლობელი რეჟისორისთვის).

რეჟისორი თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში აღნიშნავდა: „ჩვენ არ ვცდილობდით არაფრის მოდერნიზებას, ჩვენი სურათი პატიოსანი ეკრანიზაციაა“.¹⁰

ეხებოდა რა ეკრანიზაციების პრობლემას, ცნობილი ფრანგი კინოთეორეტიკოსი ანდრე ბაზენი თავის წიგ-

ნში — „რა არის კინო?“ — სწორედ ორიგინალისადმი უკიდურეს ერთგულებას მიიჩნევდა გამართლებულად. მაგრამ ამ ერთგულებაში იგი გულისხმობდა არა ლიტერატურული პირველწყაროსადმი მონურ დამორჩილებას, მის „ბუკვალურ“ გამეორებას, არამედ ავტორისეული სულის შენარჩუნებას.

ელ. შენგელაიაც სწორედ ამ გზას დაადგა. განსხვავებით კ. მარჯანიშვილისეული ეკრანიზაციისაგან, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს იმპროვიზაციები „სამანიშვილის დედინაცვლის“ თემაზე და რომელშიც კომიკური, სატირულია უფრო ხაზგასმული, ელ. შენგელაიამ კლდიაშვილისეული ტრაგიკომიკურობა შეინარჩუნა და უნდა ითქვას, ტრაგიზმი გაამძაფრა კიდევაც.

ადამიანსა და დროს შორის წინააღმდეგობრივი კავშირის პრობლემა, რომელიც „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ იყო დაყენებული, ამჯერად სხვა კუთხით წარმოჩნდა ეკრანზე. დროის თავებრუდამხვევი ცვლა ხშირად გამანადგურებლად მოქმედებს ადამიანზე, რომელიც ვერ უღებს ალოს მის დინებას და უნებურად ეპოქისაგან მოწყვეტილი აღმოჩნდება. იგი თავგამოდებით ცდილობს შეინარჩუნოს ძველებური ყოფა, ირწმუნებს თავს, რომ არაფერი შეცვლილა და ილუზიებით იქმნის კიდევ სტაბილურ სამყაროს. მაგრამ საკუთარ გარსში გამოკეტვა კიდევ უფრო წყვეტს მას რეალურობისაგან და ტრაგიკული დასასრულიც სულ უფრო ახლოვდება. ასეთი ადამიანი, როგორც წარსულის „გადმონაში“, თავის თავში კომიზმის დიდ მარაგსაც იტევს.

ამიტომაცაა პლატონ სამანიშვილი ტრაგიკომიკური გმირი — ერთი მხრივ, თავის შემოღობილ მიწას მიჯაჭვული და მეორე მხრივ, „კეთილშობილ აზნაურთა“, რაინდობის ღირსების დამცველი.

ფილმის დასაწყისში ჩნდება წნული ლობით შემორავებული სახლი. კამერა (ოპერატორები ლ. ახვლედიანი



და ი. სხირტლაძე) რამდენიმე წუთის ჭანმავლობაში დაჰყურებს სამანიშვილების მამულს, კომპოზიციურ წყობაში მხოლოდ შიდაკადრობრივ მოძრაობას შემოაქვს უმნიშვნელო ცვლილება. სტატიკურ გამოსახულებას მოულოდნელად კვეთს პლატონის ახლო ხედი, რომელსაც უმაღლვე მოჰყვება ისევ საწყისი კადრი. ამგვარი მონტაჟი თავიდანვე მიგვანიშნებს მათ სიმბოლურ ერთიანობაზე და შემოსაზღვრული, თითქმის უმოქმედო გარემო პლატონის ეგოცენტრიზმის გამოჩნატველად აღიქმება.

ფილმში განსაკუთრებით გამოკვეთილია პლატონისა და კირილეს „ოდისეა“. მათ ხეტიალში სულ უფრო ცხადი ხდება, რომ საკუთარი „მე“-თი გატაცება პლატონის თვისებად კი არ ქცეულა, ასეთია მთელი საზოგადოება — ღირსებადაკარგული და მისი შენარჩუნებისათვის ამაოდ მებრძოლი, გაუტანელი, დაუნდობელი.

მთელი „ოდისეა“ ელ. შენგელაია-თვის დამახასიათებელ განმეორებადობის პრინციპზეა აგებული (ეს ხერხი, როგორც უკვე აღვნიშნე, პირველად „მიქელაში“ გაჩნდა და იდეური დატვირთვაც შეიძინა). ყოველი მორიგი თავგადასავლის წინ ჩნდება თითქმის ერთი და იგივე ეპიზოდი — იმერულ კორტონებზე მოჩაქჩაქე კირილე და პლატონი — რომელიც იკითხება როგორც უსასრულო და უმწეო ბორიანი საკუთარი თავის გადასარჩენად.

თავგადასავლის დასასრულს კი ვხედავთ მუხლებამდე წყალში მდგომ გახევებულ პლატონს ან კვლავ თავის „თეძოვამობუესკულ რაშთან“ ერთად გზად შემდგარს. ეს კადრები სიცილნარეგ სევდას გვკრიან ადამიანთა მართასულობის, ურთიერთგაგების უნარის დაკარგვის გამო. თუ ვინმემ შემთხვევით ყური დაგიგდო, ისიც ბოლომდე არ ისმენს შენს გასაჰკირს, რადგან ყველა საკუთარი შემოზღუდული სამყაროთია დაკავებული (კირილეს „სასიდეროს“ ძეხნაში ოინაზობისათვის ახალი, რომანტიკით შეფერილი

ასპარეზიც კი ეშლება და ამდენად აინტერესებს, არისტო კი საქვრივთა აღებით აპირებს ცოტათი სულის მოქმას).

„სამანიშვილის დედინაცვალში“, „შერეკილების“ მსგავსად, მოქმედება ძირითადად ნატურაზე იშლება. თუმცა არც ამჯერად ღალატობს რეჟისორი პერსონაჟთა დასახასიათებლად მათთვის სპეციფიკური გარემოს შექმნის პრინციპს. მხატვრები — ბ. ცხაკაია და მ. ბაქრაძე — ძალზე უბრალოდ, ყოველგვარი ხაზგასმისა და უტრირების გარეშე ქმნიან ხასიათთა შესაბამის მრავალფეროვან ატმოსფეროს: ბეკინას — ტიპიურ „გაპრანჭულ“ იმერელ აზნაურს — ვხედავთ ძველებური მოჩუქურთმებული ავეჯით გაწყობილ ოთახში, ხალიჩაზე სათუთად ჩამოკიდებული ქამარ-ხანჯლის ფონზე, პლატონს კი (რომელიც თავისი ყოველდღიური საქმიანობით გლეხისაგან აღარც განსხვავდება) ღარიბულ ნალიაში დაუდგია ბინა; მოქეიფე კირილეს კოხტა ოდას ბაფთიანი გიტარა და ირმის რქები ამკობს; ევროპულ ყაიდაზე მცხოვრები მამიდის ოჯახში კი ფაიფურისა და ვერცხლის სერვოზით გაუწყვიათ სუფრა, სტუმრები ლოტოთი და ჰადრაკით იქცევენ თავს, ისმის სალონური მუსიკა...

ელ. შენგელაია ცდილობს, ეკრანზე მოხვედრილი ყველა, თითქმის უმნიშვნელო საგანი კინოს ენაზე აამეტყველოს. „სამანიშვილის დედინაცვალში“ რეჟისორისთვის დამახასიათებელი იუმორით ხდება დეტალის საინტერესო კინემატოგრაფიული გათამაშება. ფილმში პირველი გამოჩენისას ბეკინა, გამოეწყობა რა ჩოხა-ახალუხში, უახლოვდება სარკეს და კმაყოფილებით ათვალიერებს თავის თავს. ცოტა ხნის შემდეგ ვიგებთ, რომ უფროს სამანიშვილს ცოლის შერთვა განუზრახავს. მოგვიანებით სარკე კვლავ ჩნდება, ამჯერად უკვე საპატარძლოს სახლში. ელენე, როცა იგებს პლატონის სტუმრობის მიზეზს, თავდაპირველად „მუხლებს ითქვეფს“, თავის ასაკში გათხო-



ვება შეურაცხყოფელი ეჩვენება. მოულოდნელად იგი ტრიალდება სარკისკენ და კმაწვილური სიმორცხვით გაიპრანკება. მაყურებელი ამ ექსტიმ უსიტყვოდ ხვდება, რომ ქვრივი თანახმაა.

დეტალების ამგვარი გამომსახველობის მიუხედავად ფილმის საერთო განწყობის გამომხატველი მაინც ნატურაა. ოპერატორები ხშირად მიმართავენ პანორამირებას — ეკრანზე ჩნდება დ. კაკაბაძისეული დასერილი კორტონები, თითქმის ხალიჩებდაფენილი ვრცელი გორაკები, ისევე, როგორც ფილმის პერსონაჟები ინარჩუნებენ გარეგნულად ლირსებას (ყოველ შემთხვევაში ცდილობენ ასე მოაჩვენონ ერთმანეთს თავი), აქაც შემონახულია იმერული პეიზაჟების კოლორიტულობა; მაგრამ ამ უდიდესი მხატვრის აფერადებული სერები თითქმის მონოქრომული ხდება. ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს დ. კაკაბაძის ტილოების უხეირო, მომწვანო-მოყავისფრო ფერებში შესრულებული რეპროდუქციების ფონზე „დაჩაქჩაქობენ“ კლდიაშვილის გმირები. თვით ადამიანის არსი კარგავს მრავალწახანაგოვნებას, იგი სულ უფრო ნაწვევრდება და ერთგანზომილებიანი ხდება. ამიტომ ფილმში „შერეკილების“ საზეიმო ფერადოვნებაც

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ ი. გახიანი — პლატონი



იშლება, რაც „ცისფერ მთებში“ კი ვე მონუმენტურობაში გადადგამს.

„სამანიშვილის დედინაცვლის“ დასაწყისში ნაჩვენები შეღობილი ეზო ფინალში ორად იყოფა; ე. ი. ადამიანთა შემოსახლვრული სამყარო კიდევ უფრო დავიწროვდა, შემცირდა. „ცისფერ მთებში“ კი ეს დიფერენციაცია ერთეულამდე დადის, სადაც ყოველი ადამიანი თავისთვის ცხოვრობს და ერთმანეთის მიმართ სრული აპათია დაუფლებიათ. ჭერ კიდევ „სამანიშვილის დედინაცვალში“ გამოვლენილი შემფოთება რეჟისორისა, აქ უფრო მძაფრდება. შემფოთება იმის გამო, რომ ადამიანი კარგავს ადამიანურ სახეს. აქ აღარც ბოროტებაა და აღარც სიკეთე, არამედ ერთიანი, ნეიტრალური მასა.

ფილმი შედგება ოთხი თითქმის იდენტური ნოველისაგან, რომლებშიც გაუთავებლად მეორდება ერთი და იგივე სიტუაცია, ერთი და იგივე მოქმედება და დიალოგებიც კი. ელ. შენგულაიასთვის საყვარელი განმეორების ხერხი ამ შემთხვევაში განიცრცო და ჩამოყალიბებული მხატვრული ფორმის სახე მიიღო. თითქოს მოჯადოებულ წრეში ცხოვრობენ პერსონაჟები, რომლებიც „სიცარიელეში“ არიან და ეს აბსურდული ყოფა უწყვეტ ციკლად გრძელდება.

ფილმის მთელი მოქმედება მიმდინარეობს ერთ შენობაში, რითაც ხაზი ესმება პერსონაჟთა იზოლირებას სამყაროსაგან. კამერაც (ოპერატორი ლ. პატაშვილი) გამუდმებით დაბორილებს ვიწრო ნახევრადჩაბნელებულ დერეფნებში, პატარა გადაკვედილ ოთახებში, კიბეებზე. იქნება გამოუვალობის შეგრძნება.

ფილმში დრო თითქოს გაყინულა. პერსონაჟები ამოვარდნილან ცხოვრების საერთო რიტმიდან, ამ სტატიურობას წუთიერად აცოცხლებს ლ. პატაშვილის კამერა, რომელიც ნოველიდან ნოველამდე სარკმლის მიღმა დანახული ქალაქის ერთ-ერთი ქუჩის პანორამირებით (კვლავ მონოტონური



განმეორებადობა) შეგვახსენებს დროის მსვლელობაზე — ფანჯარაში ხან გაყვითლებული ფოთლები მოჩანს, ხან დათოვლილი სახურავები, ხან წვიმიანი ან მზით განათებული ქუჩა შესაბამისად იცვლის სახეს სარკმელთან ამოზრდილი ვაზის ღერიც, რომელზეც ნახევარწრიული მოძრაობის შემდეგ ყოველთვის ჩერდება კამერა.

გარე სამყაროსთან ხანმოკლე კონტაქტი მყარდება დაწესებულებაში შემოსასვლელი კარიბა, საიდანაც მოჩანს ქუჩის „ნაგლეჯი“. ლ. პაატაშვილი ძველებური მოჩუქურთმებული კარის ვიწრო ლიობში შორიდან გვახედებს, თითქოს ეშინია ახლოს მისვლისა, გარეთ თავისუფლად გახედვისა, სადაც დრო შეუჩერებლად მიედინება (ამაზე კვლავ ამინდის ცვალებადობა მიგვანიშნებს).

ინტერიერში კი ყველაფერი ძველებურადაა, თუ არ ჩავთვლით უმნიშვნელო დეტალებს — თანამშრომლებისთვის სოსოს მიერ მირთმეული ყურძნის მტევნები, ბ-ნ შუქრის კაბინეტში თაროზე შემოდგმული ხმელი ფოთლები ან ყოჩივარდული... მხატვარს ისინი შემოაქვს, როგორც სუსტი გამოძახილი დროის მსვლელობისა, თუმცა არსი ამ გარემოსი — გაბატონებული სტატია — იგივე რჩება.

მთელი შენობა — ძველი დამსკდარი კედლებით, უწესრიგოდ მიყრილი წიგნებითა და ხელნაწერებით, მისთვის სრულიად უცხო „სხეულით“ — შაბიამნის პარკებით, რომელთა გვერდით თაბაშირის ბიუსტს დაუდვია ჭინა, უაზრო სულისშემბუთავი ყოფის, ცხოვრების არეული წესის ვიზუალურ გამოსახულებას ქმნის.

მაგრამ მიუხედავად მონოტონური არსებობისა და ფილმის პერსონაჟების მსგავსებისა, ისინი არ არიან იდენტურნი, ერთ თარგზე გამოკრილნი. ელ. შენგელაიასთვის მიუღებელია ერთხაზოვნება. მხატვარიც პერსონაჟებს შესაბამის გარემოს უქმნის — ვაჟა „ზაზავეიჩის“ კაბინეტში მდგარი კარადა გადაჭედილია წესიერად ჩაყ-

ობილი წიგნებით. რომლებიც არა სოდეს გადმოუღიათ, უამრავი ტელეფონი, რომლითაც მუდამ დაკავებული „შეფი“ საქმეებს არიგებს. მდივანი თინიკოს მაგიდაზე დაწყობილი მოდების ეურნალები ან ფრჩხილების ლაქი; ბ-ნ შუქრის მაგნიტოფონი (ალბათ, ვაჟა „ზაზავეიჩის“ საამებლად რომ სწავლობს ფრანგულს; ახალი თანამშრომლის მაგიდაზე ყოველთვის გაწყობილი ყავის ფინჯნები და სადულარა...

უკვე აქ ჩამოთვლილ ცალკეულ ნიშნებში ვლინდება საერთო ხასიათი — პერსონაჟთა უპასუხისმგებლო, უინტერესო დამოკიდებულება საქმისადმი და, რაც მთავარია, ერთმანეთისადმი. არც ერთი პერსონაჟი არ ატარებს აქტიურ სასიცოცხლო იმპულსებს, ყველას ინერტულობის ჯავშანი მოუტრია.

ყოველი გამომსახველობითი საშუალებაც ამგვარ ყოფასთან არის მისადაგებული. თუ „შერეკილებში“ მსადაც თეზა და ანტითეზა უპირისპირდება ერთმანეთს) ფერი ძალზე ინტენსიურია და ხშირად ამა თუ იმ ლაქით აქცენტირებაც ხდება, აქ ერთიანი უსიცოცხლო ტონალობაა შექმნილი; „ცისფერი მთები“ უკვე გვიანი შემოდგომის ფერებზეა აგებული (განსხვავებით „შერეკილების“ შემოდგომის სადღესასწაულო ფერებისა).

ძირითადად ერთიანია განათებაც, საერთოდ, ამ ფილმის სახიერ გადაწყვეტაში უდიდესი როლი შეასრულა ოპერატორმა. ელ. შენგელაია ერთგან წერდა მის შესახებ: „ლევან პაატაშვილი არა მარტო მაღალი კლასის ოპერატორი, არამედ ქეშმარიტი მხატვარია, რომელიც ყოველთვის მთლიანობაში ხედავს ფილმს. ცალკეული კადრების ეფექტურობისაკენ კი არ მიისწრაფის, არამედ ზრუნავს მთელის სტილურ ერთიანობაზე“.¹² სახვითი ერთიანობის განცდა, მთლიანობის მიღწევა კი ელ. შენგელაიასთვის ყველაზე არსებითია.

ლ. პაატაშვილი უდიდესი ფანტაზიის ხელოვანია. იგი მუდამ რალაც ახალს



ეძიებს. ცდილობს, ტექნიკური საშუალებები ემოციით დაუხტოს. „ცისფერ მთებში“ მან გამოიყენა მაგდის ნათურები, რის შედეგადაც ინტერიერში დაისადგურა მომთენთავმა, ოდნავ ბინდგადაკრულმა სუსტმა სინათლემ, რაც უმოქმედო, ძილის მომგვრელი ატმოსფეროს შეგრძნებას უფრო ამძაფრებს. მაგრამ საკმარისია, კამერამ წუთიერად ქალაქში „გაიხედოს“, რომ ლ. პაატაშვილი იწყებს განათების ამოქმედებასაც, რომელიც კიდევ ერთი მუშაყებელი ხდება დროის მსვლელობისა — ქალაქის ხედების შესაბამისად სარკმლიდან ხან თბილი მოოკროსფრო, ხან კი მონაცრისფრო განათება შემოდის, ხან ზამთრის ცივი უღიმღამო შუქი იკრება და ხანაც სიციხით გაჭერებული ჰაერი.

განათება მზის მძლავრ ნაკადად შემოდის სიმბოლური ნგრევის ეპიზოდში, რაც ერთგვარ ოპტიმისტურ სხივად აღიქმება, როგორც იმედი დახვესებული (საგულისხმობა, რომ შენობა ძველიძველი და ავარიულია), მონოტონურობისაგან დამძიმებული ყოფიდან განთავისუფლებისა. მაგრამ რეჟისორი ერთდება მოსალოდნელ „ჰეპიენდს“. ფილმი თავისებური ეპილოგით ბოლოვდება — კამერა, რომელიც აქამდე თითქოს შენობის ტყვეობაში იმყოფებოდა და გარე სამყაროს მხოლოდ გარკვეულ ჩარჩოებში ხედავდა (სარკმლის ან კარის მოჩარჩობა), თავს აღწევს და თავისუფლად მიჰყვება ქუჩას. რომელსაც აქამდე მხოლოდ შორიდან აფიქსირებდა. მაგრამ მოულოდნელად კამერის მზერა აწყდება ბეტონისაგან ნაგებ მრავალსართულიან შენობას, რომელიც თანდათან ახლოვდება დაბოლოს მსხვილი ხედით მთლიანად განირთხმება ეკრანზე. მასში ისევ დაუდგია ბინა „გრენლანდიას“ — „უცნობი ჩრდილოელი მხატვრის უნიკო ჰეიზაეს“ — რომელიც ფილმში იაბსურდული კონტრაქტების მიზეზი და გაყინულობის, უმოქმედობის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება — სიმბოლოდ იმ სტატეურ

სამყაროსი, ადამიანის თავისუფლებას რომ თრგუნავს.

ელ. შენგელაია ყოველთვის მიისწრაფვის განსაკუთრებული, უჩვეულო და ზოგჯერ ფანტასტიკურიც კი უბრალოდ, სადად და ჩვეულებრივად წარმოსახოს, სწორედ ამ საწინააღმდეგო ნიშანთა შერწყმით აღწევს იგი პარამონიულ ერთიანობას, თითქოს უმნიშვნელო დეტალების, ფერისა და განათების ზუსტი და ზომიერი გამოყენებით ქმნის ორგანულ მთლიანობას.

ამჟამად ელდარ შენგელაია ახალი ფილმის გადასაღებად ემზადება, კვლავ რევაზ ჭეიშვილის სცენარით. ოპერატორად ამჟამად ლომერ ახვლედიანი აირჩია. მხატვარი კი დიმიტრი ერისთავია. რეჟისორი თავს იკავებს ახალი ნაწარმოების შესახებ საუბრისაგან, მაგრამ ჩვენი მხრივ დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ — ამ ფილმის სახვითი გადაწყვეტა მისი რეჟისორული სტილისტიკის თავისებურებანი, ალბათ, ახალ საფეხურზე აყვანილი, თანამედროვე პრობლემების სიღრმისეული წვდომით აღნიშნული, კვლავაც გამოგვიარჩევინებს ელდარ შენგელაიას ფილმებს ქართული კინოხელოვნების ისედაც მრავალფეროვან პალატრაში.

ზანიშვნები:

1. ელ. შენგელაია, კინოების არსის შესახებ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988 წ. № 7
2. გ. გვახარია, ქართული კინო და ეროვნული პლასტიკური ტრადიციები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1988 წ. № 1
3. В. Юсов, Принцип эстафеты. «Советский экран», 1978 г. № 15.
4. ლ. კალანდარიშვილი, საოქმედი და მხატვრული ფორმა. „კინო“ 1985 წ. № 4
5. გ. გვახარია, ლ. ერისთავი — კინოს მხატვარი. „კინო“ 1987 წ. № 3
6. ამის თაობაზე არა ერთხელ დაწერილა. იხ. გ. გვახარია, დასახელებული სტატია, ნ. გეტაშვილის „დ. ელისთავის ჩახატები“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1974 წ. № 1), მ. კერესელიძის „ქალაქის პეიზაჟი“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1977 წ. № 1).
7. А. Пликов, Человек рождается для полета. «Искусство кино», 1974 г. № 10.

8. იქმნება საველისხმო ილუზია შუა საუკუნე- ნეების წმინდანის სახელთან, რომელსაც ადამიანები მდინარის ერთი ნაპირიდან — რეალური ცხოვრებიდან — მეორეზე — ირეალურ ცხოვრებაში — გადაჰყავდა. ფილმში სწორედ ქრისტიანობის წყვეტს მოწის, ყოფილობას ერთაობს და ცად აიყვანს.

9. ფილმის ამგვარ ეპიზოდებს ხშირად დ. კაკაბაძის ტრილოგიად ადარებენ ხოლმე. «Советский экран»-ში დაბეჭდილ რუდინისკის წერილში «მხიარული ვარიაციები მარადიულ თემაზე» — ვკითხულობთ:

«Работа оператора в этом фильме близка по манере не Пиросмани (чего следовало бы ожидать — благо действие происходит в начале века, на что было бы, однако, чересчур простым и прямым решением), а скорее выдержана в стиле другого, более позднего грузинского живописца Д. Какабадзе»... («СЭ», 1974 г., № 16).

ეფიქრობთ, დ. კაკაბაძის სტილისტიკასთან სიახლოვე «მერკილებში» ნაკლებ იგრძნობა, თუ არ ჩავთვლით ხალიჩისებური ფერადოვნების ზედაპირულ მსგავსებას. დ. კაკაბაძესთან ეს ეფექტი ლოკალურ ლაქათა მოზაიკური განლაგებით მიიღწევა, ხოლო ფილმში ათასგვარი ნაბეჭდოების რბილი გადასვლებით. ამ უდიდეს მხატვრის მანერას ელ. შენგელაია უფრო მომდევნო ნამუშევარში — «სამანიშვილის დედინაცვალში» — მიმართავს, თუმცა აქაც ინტერპრეტირებული სახით იყენებს, რაზეც უშუალოდ ამ ფილმის განხილვისას შექნება საუბარი.

11. კირილესა და პლატონის, როგორც ერთი ხასიათის ორი სხვადასხვა თვისების გამოვლინებაზე, ელ. შენგელაია აღნიშნავდა:

«Мне кажется, трудолюбивый семейнин Платон и беспечный кутила Кирилле — это две половинки одного и того же грузинского характера... Они противоположны друг-другу, они не могут учиться, и тем не менее мы часто видим в жизни их рядом» (там же).

სავალალოა, რომ ამ ერთი ფენომენის გამომატველი კირილე და პლატონი თუქცა ერთმანეთის გვერდით არიან ფილმში, მაგრამ ეს უკვე აღარ არის ხასიათის მთლიანობა, იგი გაორებულია და სხვადასხვა ადამიანში ჩასახლებულა, თუ «სამანიშვილის დედინაცვალში» ისინი ჯერ კიდევ ეწრაფვიან ერთმანეთის სიახლოვეს, რათა რაღაცნაირად გააწონასწორონ დარკვეული მთელი, «ცისფერ მთებში» — სადაც კიდევ უფრო დანაწევრებულია მთლიანობა — უკვე აღარც აქვთ ამის სურვილი.

12. ელ. შენგელაია. დიდოსტატი. «საბჭოთა ხელოვნება». 1986 წ. № 4.

თავაპი ორი ბურთით, რომლებიც ერთია

დავით ჩიხლაძე

ბიჯ იმბვირადის შემოქმედების ერთგვარი პროგრამა — მეტაფორა მისი ერთ-ერთი ნამუშევრისა და გერმანული გამოფენის სახელწოდება «ტკბილი ბრინჯი». დაახლოებით ასეთი ავტორიკეტული განმარტება აქვს მას:

აღმოსავლეთში ტკბილი ბრინჯი, ტრადიციულად, ღმერთებისადმი შესათავაზებელი საუკეთესო საკვებია და მისი შეთავაზება მხოლოდ სრულყოფილ ადამიანს შეუძლია. ეს, ისევე, როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედება, ისეთი ნეტარების მდგომარეობაა, როდესაც ინდივიდი გათავისუფლებულია სუბიექტური სურვილებისაგან და აღვსილია არსებული ყოფიერებით.



გია ეძგვერაძე

ტკბილი ბრინჯი უმაღლესი ფორმაა მატერიალურ ენერგიებს შორის, ხოლო მისი შეთავაზება ღმერთებისადმი თავისთავად სრულყოფილს ხდის ცნობიერებას, რის შედეგადაც მსხვერპლი ხდება ტრანსცენდენტური ენერჯის მატარებელი და ღმერთი ღებულობს მას. ამდენად ტკბილი ბრინჯი არის მიზანიც, საშუალებაც და შედეგიც.

სწორედ ამაზე, როგორც ფუნდამენტურ მომენტზე ამახვილებს ყურადღებას კრიტიკოსი კარლა შელც-პოფმანიცი.

გია ეძგვერაძის შემოქმედებაში ხატვის პროცესი, თვითონ პროცესამდელი ცხოვრება ტოლფასია საბოლოო შედეგისა — ხელოვნების ნაწარმოების. გია ეძგვერაძე თავის თავში აერთიანებს მიზანს, საშუალებას და შედეგს, ყველაფერი ხელოვნების ერთიან ნაწარმოებად აღიქმება. ამას აღნიშნავს მიუნხენის ერთ-ერთი ცნობილი გალერეის მფლობელი რაიმუნდ თომასი 1989 წლის მარტში გამოცემულ გია ეძგვერაძის კატალოგში, სადაც წერს, რომ როდესაც მან პირველად იხილა გია ეძგვერაძის სურათები, მართალია დაინტერესდა თეთრ ზედაპირზე გავლებული ამ კუროზული შავი ხაზებით, მაგრამ ენთუზიასტურად არ განწყობილა. შემდგომ კი დასძენს, რომ იგი ბედნიე-

რია. რადგანაც ის რისკი, რაც ეძგვერაძის მიერ იქმნება, გია ეძგვერაძის სამუშაოშია. მიუნხენის სტუდიაში, საბოლოოდ გაამართლა შესრულებულმა ნამუშევრებმა და გამოფენამ, და რაც ყველაზე მთავარია, ეს არა მხოლოდ პროფესიონალიზმმა და სამხატვრო ოსტატობამ განაპირობა, არამედ გია ეძგვერაძის პიროვნებამ, მისმა ცხოვრების წესმაო. — აღნიშნავს რაიმუნდ თომასი. იგი იქვე მადლობას უხდის მხატვარს, რომ მან გაითვალისწინა რჩევა და კატალოგში ნამუშევრების გვერდით თავისი შეხედულებებიც გამოაქვეყნა, რაც საშუალებას გვაძლევს ერთიანობაში აღვიქვათ გია ეძგვერაძის პიროვნება, შეხედულებები, გრაფიკული და ფერწერული ქმნილებები.

რაიმუნდ თომასის ასეთი ორიენტაცია ნიშანდობლივია თანამედროვე ხელოვნების — პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში, რომელმაც მოიტანა ერთიანი ხედვა, შეგრძნება, ხელოვნებათა დარგებისა და ენების გაერთიანება, ყოველგვარი დუალისტური და დიფერენცირებული კატეგორიებისაგან განთავისუფლება, რადგანაც ბუნებაში ყველაფერი ერთიანია და გვერდიგვერდ, ერთდროულად არსებობს — სიცოცხლე და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი და ა. შ.

დიფერენციაცია, კატეგორიებად დაყოფა არის გაქცევა მარადიულობიდან უსასრულობის, შეუცნობელის შიში. სამყაროში დრო ერთიანია — იგი უსასრულოა. რადგან არსაით მიისწრაფის. იგი ცოცხლობს მარადიულ „აწმყოში“. ადამიანს ეშინია ამ შეუცნობელი, მარადიული აწმყოსი და მისი ტენიონი თავს იტყუებს თავისივე გამოგონებული სატყუარებით. რათა თავი აარიდოს შეუცნობელს — რეალურად რომ მხოლოდ აწმყოა, წამია, რომელსაც მთელი არსებით შეიგრძნობ, მისი მეშვეობით შეიგრძნობ არსებობას, ყოველივეს ერთიანობას.

ასეთი ქვერეტა ირაციონალურია, ლოგიკისთვის აღუხსნელია, რადგან, ფაქტურად, ლოგიკური აზროვნება უკვე გაქცევაა ირაციონალური, მთელი არ-

სებით-შეგრძნებითი აზროვნებისაგან, იგი იპერიზრებს მკვდარი, არარეალური კატეგორიებით, როგორც არის გუშინდელი „აწმყო“ ხვალისდელი „აწმყო“ — აწმყო მხოლოდ დღევანდელია. მთელი ცხოვრება დღევანდელი დღეა, წამია, დანარჩენი კი წარმოსახვის, წინასწარი წარმოდგენის ან გახსენების ნაყოფია. ფაქტიურად ადამიანის ლოგიკას სიკვდილის კი არ ეშინია — იგი ცხოვრობს სიკვდილში — არამედ მარადიულ ცხოვრებასთან მიხზილების, ამიტომაც წარმოიდგენს იგი მარადიულ ცხოვრებას მეტაფიზიკურ სამყაროდ, რომელიც ძალზე შორს სადაღაც არსებობს (ეს მისაღებია ლოგიკისთვის, რადგანაც კონკრეტულია და ამავე დროს ხელსაყრელიცაა. ეს ზომ შეუცნობელთან საბოლოო შერწყმის უღრმეს შიშსაც ხსნის ფიზიკური სიკვდილის დადგომამდე). მარადიული წარმავალში, ყოველდღიურობაში, ყოველ წამში არსებობს. სხვანაირად არაფერი არ იარსებებდა. სამყაროში ყველაფერი ერთიანია. მარადიულიც და წარმავალიც — აქ მთავარია მხოლოდ ცნობიერების კუთხე, ის მდგომარეობა. რასაც ყველა მისტიკური მიმდინარეობა ეძებდა. დღეს კი იგივე ამოცანებს ისახავს პოსტმოდერნისტული ხელოვნების პრობლემატიკა.

ეს მცირე წამმღვარება დაგვეხმარება გია ეძვევრადის, როგორც კონცეპტუალისტი მხატვრის გასაგებად. გია ეძვევრადის ორი მეთოდი აქვს არჩეული აუდიტორიასთან კომუნიკაციის დასამყარებლად. პირველ შემთხვევაში ერთმანეთის გვერდით, ილუსტრაციული სახითაა წარმოდგენილი ობიექტის, საგნის მატერიალისტური და ტრანსცენდენტური ხედვა. როგორც ინტელექტუალური მაგალითი, მინიშნება მათს ერთიანობაზე (ასეთი სურათებია „მეტაფიზიკური თამაში“ და „გრძნობები — ცნობიერება — ცოდნა“ — აქ გადმოცემის ინტელექტუალურ ილუსტრაციულობას მეორე ნამუშევრის სათაურის ჩასიათიც ადასტურებს). თუ ეს მეთოდი ერთგვარ მინიშნებას, განმარტებას წარმოადგენს,

მეორე ტიპის ნამუშევრებში მატერიალისტური და ტრანსცენდენტურის ხედვა მართლაც შეგრძნებითაც ერთიანია და მაყურებელს აღარ სჭირდება აღქმის დაბოლოება საკუთარი ძალებით. ასეთი ნამუშევრების მატერიალისტურ ხარისხში ხაზი საგნის გამომსახველ პირობით ნიშანს შეადგენს. ხოლო იმავდროულად — თავისთავად. ერთადერთ რეალობაშიც (როგორც ხაზი) იძირება და ამდენად ტრანსცენდენტურ ხარისხსაც იძენს, ასეთი ნამუშევრებია „სექსუალური სიამოვნება“, „ტოტალური ბოთლი“, „სექსუალური ცრურწმენა“, სადაც დაფიქსირებულია ის მომენტი, როდესაც ნახატი, როგორც რეალობის პირობითობა ერწყმის თვითონ ტრანსცენდენტურ. შეუცნობელ რეალობას. პირველი მეთოდისაგან განსხვავებით აქ არ არის რაიმე ბრძოლა. (კონფლიქტი) ანალიტიკური მაგალითი, აქ უშუალოდაა ნაჩვენები პირობითი და აბსოლუტური ყოფიერების ერთიანობა.

საერთოდ, გია ეძვევრადე, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სასაზღვრო ყოფიერების“ მხატვარია. იგი სამყაროს

ტიპიური „საქონური ბეჭედი“ (პირობითი მესამე ნაწილი)





აფიქსირებს ისეთ ნეიტრალურ ხარისხში, როდესაც მისი აღქმა შეიძლება პირობითად. დიფერენცირებულად სხვადასხვა კატეგორიებში და იმავდროულად ტრანსცენდენტურად, იდეების დონეზე. ფაქტიურად, მხატვარი აცნობიერებს ყოფიერების იმ საკრალურ წერტილს, საიდანაც ყველაფერი ერთიანი, განუყოფელი ჩანს და ფაქტიურად სწორედ ეს წარმოადგენს ტრანსცენდენციას, კონცეპტუალურ ხედვას და არა მენტალური სპეკულაციები, რაც ძველი, წარმავალი ცნობიერების, მეტაფორული ხელოვნების საკუთრებაა, რომელიც გარს უტრიალებს და ოცნებობს მარადიულზე. მაგრამ საბოლოოდ მასთან რეალური შერწყმისა (ანუ საკუთარი ეგოს დაკარგვისა) კი უშინია.

აგილოთ ნამუშევარი „ტოტალური ბოთლი“, ეს არის ექვსნაწილიანი სურათი, სადაც თითოეული ნაწილის ზომაა 200 x 200 სმ. თეთრი ტილოების ქვედა ნაწილში გამოსახულია პორიზონტალურად მდებარე ბოთლის ზემოთა ნახევრის შავი კონტური. მეორე, ქვედა ნახევარი სურათის გარეთაა „გასული“, უხილავია. ნამუშევრის გიგანტური ზომა განაპირობებს იმას, რომ მაყურებლის ყურადღების ფიზიკური, ვიზუალური არეალი უშუალოდ ხაზს აფიქსირებს და იგი თავისთავად, აბსტრაქტულ რეალობად წარმოჩნდება. მაშინ, როდესაც აქვე მოცემულია ორიენტაცია „ბოთლზე“, მის პირობით ნახატზე, სადაც ხაზი სიმბოლური ნიშნის შემადგენელი ნაწილია მარტოდენ, როგორც ვთქვით, გია ეძვეერაძე მატერიალურ პლანზე იმდენად ზრდის ნახატის ზომას, რომ თვალს ძალაუვნებურად გაუყრბის პირობითი საგანი და რჩება აბსტრაქტული ხაზი, რომელიც თავისუფლდება სიმბოლური მნიშვნელობისგან, რის ნაწილსაც შეადგენს.

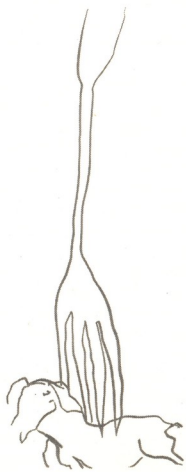
გამოცარიელების, აბსტრაქტიზების შედეგად მენტალურ პლანზე ობიექტის მნიშვნელობა იმდენად უსასრულოდ ფართოვდება, რომ იგი აღმქმელის ცნობიერებას, მის ლოგიკას აღმატება და საერთოდ იხსნება მაყურებლის ცნე-

ბაც — სუბიექტი და ობიექტი ერთ ირაციონალურ ყოფიერებად (ყოფიერებით (როგორც უშუალო გამოცდილების ფაქტით) სავსე ერთიან სივარჩელედ.

ამდენად აღმქმელი, რომლის ცნობიერებაც ჩაიძირა შეუცნობელში, კარგავს მკვდარ ცნებას — სიტყვას („ბოთლი“) და შეიგრძნობს მის მიღმა არსებულ გამოუთქმელ რეალობას და მნიშვნელობას.

მხატვარს ჩაფიქრებული ჰქონდა ამ სურათის ნაწილების ცალ-ცალკე კომერციული რეალიზაცია. ფაქტიურად ეს იქნებოდა ბოთლის საზღვრების კიდევ უფრო გაშლა და მისი პირობითი მნიშვნელობის დაუმორჩილებლობის გაძლიერება ლოგიკური ხედვის კონცენტრაციისადმი; აგრეთვე ყოფიერების ერთიანობის მაგალითი ასევე ერთიანად აღქმულ დროსა და სივრცეში. ეს იქნებოდა აგრეთვე ილუსტრაცია პირობითობის შემადგენელი აბსტრაქტული

ციკლიდან „ქრისტიანული ხუმრობები“. დასჯა





ელემენტების ავტონომიურობისა, ანუ, საბოლოოდ — სიცარიელის ავტონომიურობისა, როგორც ერთადერთი ნეიტრალური და ბაზისური რეალობისა.

მაყურებელი ამ სურათიდან შეგრძნებისმიერ გამოცდილებასთან ერთად იღებს მენტალურ, სპეკულაციურ მინიშნებებსაც; ნახევარი კონტურის სურათის გარეთა სივრცეში უბილავად დატოვება სწორედ საგნის სიმბოლური მონაზულობის სამყაროს უსასრულობასთან უწყვეტი კავშირისა და მასში განზავების პირობითი მინიშნებაა, ამასვე მინიშნებს თეთრი ზედაპირი, როგორც ნეიტრალური ნიადაგი, საიდანაც წარმოიქმნება პირობითი, კონკრეტული მონაზულობა გარკვეული დრო — სივრცისეული, მატერიალისტური ზედვისათვის.

სურათზე არსებული წარწერა „დრო დროა“ მთელი ჩანაფიქრის ანარეკლია. დრო, როგორც პირობითი ცნობიერების წინაპირობა უსაზღვროდ ფართოვდება, იშლება და ფაქტიურად ანადგურებს, საზღვრებს უშლის თავის მიერვე ჩამოყალიბებულ წარმავლობებს. ამდენად დროის მთელი უსასრულობა შეიკლება დაფიქსირდეს ერთ წამში და ეს იქნება მისი ტრანსცენდენტური ასპექტი. ხოლო მისი დანაწევრების შემთხვევაში საქმე გვექნება მატერიალისტურ სამყაროსთან თავისი პირობითობებით, მენტალური სპეკულაციებით და ისტორიული ცნობიერებით.

იგივე ბასიათისაა შედარებით ადრეული ნამუშევარი „მაკრატელი“.

გია ეძგვრაძის ფერად ფერწერაში ნიშანდობლივია ამ ორი ურთიერთგაუმჯიანავი სამყაროს ამჯერად ერთგვარი კონტრასტული, ანალიტიკური ჩვენება. ამის მაგალითია ორნაწილიანი დიდი ფერწერული ტილო „ორი დინება“. ამას ნამუშევრის სათაურიც მინიშნებს, იმ დროს, როდესაც შავ-თეთრ ფერწერაში ჩვენს მიერ განხილული „ტოტალური ბოთლის“ მაგალითზე საწინააღმდეგო გამოხატვასთან გვაქვს საქმე — როგორც ვხედავთ აქ „ბოთლი“ და „ტოტალურობა“ განუყოფელი და ერთიანია.

ფერად ფერწერაში, ვთქვათ, „ორ დინებაში“, ფერადი ზედაპირი შეესაბამება ამასოფლიურ, გრძობისმიერ, მატერიალისტურ სამყაროს, ამდენად იგი უფრო ექსპრესიულია და მინიშნებს პერმანენტულ ემოციებზე, როგორც არის დარდი, სიყვარული, ვნება, რისხვა, სიცილი და ა. შ., რომლებიც წარმოდგენილია მარადიულობის, შავ-თეთრი ფერწერის სივრცეში. ფერად ფერწერაში სივრცე თითქოს ყოველთვის მონიშნულია „შავ-თეთრი“ ზედაპირის მონაკვეთებით, რაც ფაქტიურად ქმნის ანალიტიკურ, ანტითეზურ, სიმბოლურ კომპოზიციას და წარმოაჩენს ფერადოვნების საწყისს და სასრულს შავ-თეთრში.

ასეთი ანტითეზური, კონცეპტუალური პირობითობის გარეშეც გია ეძგვრაძის ფერწერა, რა თქმა უნდა შეინარჩუნებდა დრამატულობას და არ იქცეოდა მარტოოდენ დეკორატიულ, აპოლიტიკურ ესთეტიზმად, მაგრამ ეს

კერძო, კერძო, კერძო





მეთოდი იწვევს ორმაგი დრამატიზმის ეფექტს — ერთის როგორც შიდა ცხოვრებისეულის, წარმავლის, და მეორის — როგორც ამ წარმავლობის დაპირისპირებისა მარადიულობასთან, ტრანსცენდენტურ ცხოვრებასთან. ფაქტურად გია ეძგვერადის შემოქმედებაში, როგორც აღვნიშნეთ, ასეთ დაპირისპირებას არა აქვს ადგილი, იქ პირიქით ერთიანობაზე და ამ ერთიანობის დანახვაზეა საუბარი. (რაც ჰგავს თამაშს ორი ბურთით, რომლებიც ერთია) — როგორც ადამიანური სრულყოფილების საფუძვლებზე. მაგრამ მის ფერწერაში ეს მხოლოდ ერთგვარი მეთოდია, რაც ალბათ გამოსახატავი თემატიკის — ამქვეყნიური წარმავლობისა და ამოების ილუზორული გაგებითაა განსაზღვრული: თითქოსდა მარადიული აქვე, ყოველ წამში კი არ იყოს, არამედ სადაც შორს, თვალუწვდენელ ადგილზე არსებობდეს განწყობებულად.

შავ-თეთრი ზედაპირით სიღრმეში უსასრულოდ განვრცობილი სივრცის მონიშნით ფერადოვანი ზედაპირის დინამიკა და მშფოთვარება გააშუქებულად, გარინდებულად ფიქსირდება და ამდენად მიანიშნებს მის არქეტაიპებზე, მის სულიერ საფუძვლებზე. ასეთივე ნამუშევარია „დინება“, „ტბილი ბრინჯი“.

ეს შედარებით პროგრამულ ნამუშევრებს ეხება, სადაც ასე თუ ისე ყურადღების ცენტრში დგას არსი, მეთოდი, ამ მეთოდით მუშაობს გია ეძგვერადი კონკრეტულ ცხოვრებისეულ თემებზე, რაც კი მის ყურადღებას იქცევს. ასეთი ფერწერული ნამუშევარია „საგნების მელანქოლია“. აქ შესაბამისად ფერადოვნება, ნაზი, მოცულობა, კომპოზიცია ლოკალურია და კონკრეტული ობიექტისკენაა მიმართული.

სიურრეალისტური ექსპრესია შეიმჩნევა შავ-თეთრი ფერწერის ისეთ ადრეულ ნამუშევრებში, როგორცაა „მეტაფიზიკური დრო“. თუმცა აქ გარკვეულ როლს თამაშობს ანალიტიკური პროცესი, რაც ნიშნების და მათი სივრცისეული კომპოზიციით გადმოიცემა

ასეთივეა „ორი ატამი“, სადაც დათქმულია ობიექტის იდეალური სივრცეებიდან მატერიალურ სამყაროში გარდატეხომის მოუხელოვებელი მომენტი, რაც ასევე ანალიტიკური მეთოდია. თუმცა ეს სურათი შეგრძნებით გამოცდილებასაც იძლევა — აქაც ნაზი თავისთავად, ერთადერთ რეალობად გვევლინება და ზღბა საგნის მნიშვნელობების დაკარგვა და ნიველირება.

ასევე ახლოს დგას გია ეძგვერადის დღევანდელ მეთოდთან ადრინდელი ნამუშევარი „მაგიური ჯოკერი“, სადაც ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული, უმნიშვნელო მომენტი, ჯოკერის ფურცელი, მისი საზღვრის გახსნა და განზავება სივრცეში, წარწერების „რობოტი“, „სათამაშო“, „მაგიური ჯოკერი“, განყენება გამოიყენება როგორც ხიდი მარადიული სამყაროსაკენ.

რაც შეეხება „ორ ატამს“, ეს არის გია ეძგვერადის ერთ-ერთი ადრეული მცდელობა მნიშვნელობების წაშლისა და ცარიელი ობიექტების შექმნისა, ანუ ლოგიკური, პირობითი მატერიალური სამყაროს აბსტრაქტიზებისა. ეს არის პირობითი, მეორადი რეალობის წინააღმდეგ მიმართული ქმედება, ირაციონალური რეალობის, გამოუთქმელის სასარგებლოდ. ასეთივე ტიპის ნამუშევრები ჩნდება ბოლო პერიოდშიც, ვთქვათ 1990 წლის ჰელსინკის გამოფენაზე „კაიფორისბლომის“ გალერეაში: „კავშირი“, „მაკრატილი“ (1990) და სხვ.

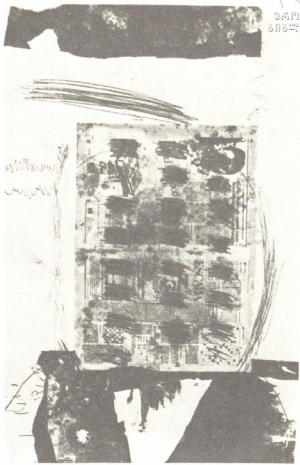
ნამუშევარი „კავშირი“ სიმბოლური, ინტელექტუალური კონცეპტუალიზმის თვალსაჩინო ნიმუშია, ექსპერიმენტს ენაში აქ არ გააჩნია პრეტენზიები რაიმე ახალზე. აქ მოცემულია კოქის ძაფის შავი გამოსახულება მარადიულ თეთრ ფონზე, როგორც ადამიანური ყოფიერებისა და ბედისწერის სიმბოლო, სპონტანურობის მეტაფორა, ძაფის წყობა კოქაზე არ ემორჩილება არავითარ მყარ ლოგიკას, ირაციონალურია მისი დახვევა და დაშლა, რადგანაც ძაფის ბოლო ერთის მხრივ შეუცნობელს უჭირავს, ხოლო მეორე ბოლო დამაგრებულია მყარ ობიექტზე, კოქა-

ზე, რომელიც ასევე ირაციონალურის. მისი გამჭოლი სიყარბილის (ნაზვრეტის) გარშემოა ორგანიზებული, თვითონ კოქა ერთგვარი მეტაფორაა შეხედულბისა, რომ ყოველივეს გული სიყარბიელეა. მინიმალური გამოსახვისა და ნიველირებული პირობითობის შედეგად კოქას ძაფი ასევე კარგავს მნიშვნელობებს. „გაუბრის“ თვალის პირობით ორგანიზაციას და უკიდურეს ალტერნატივაში წარმოჩნდება როგორც აბსტრაქცია. ასევე ძაფის ბოლო, რომელიც მიემართება ზევით, იქცევა აბსტრაქტულ ხაზად და უფრო მეტად კარგავს მნიშვნელობას. ფაქტურად ეს ნამუშევარი, ისევე, როგორც „ორი ატამი“ კარგი მაგალითია სამყაროს მოუხელთებლობისა ანალიტიკური დაკვირვებისთვის.

სიმბოლოს, პირობითი ნიშნის ენას იკვლევს სურათი „მაკრატელი“ (შესრულებულია შერეული ტექნიკით ქალაქადზე) და წარმოადგენს სწორედ მნიშვნელობების წაშლის ილუსტრაციას მათი უსაზღვრო გამრავლების გზით („მაკრატელი“, „ცხვირი“, „სასქესო ორგანო“ და ა. შ.).

„ადამიანური არსება“ ასევე სიმბოლური კონცეპტუალიზმის მეტაფორაა, სადაც მოცემულია მხატვრის ანალიტიკური დაკვირვების პირდაპირი, თბრობითი ილუსტრაცია.

ჩინური მხატვრობის პრინციპებს გვაგონებს ნამუშევარი „ხილი შეყვარებულისთვის“, სადაც მნიშვნელოვანი საგნები გამოისახებოდა უფრო დიდად, ვიდრე პერიფერიული საგნები, რომლებიც ბუნებრივად შეიძლება გაცილებით აღმავტებოდნენ დანარჩენებს. მაგრამ ამ შემთხვევაში მათი მეორეხარისხოვნების შესაბამისად პატარად გამოისახებიან. ეს მეორე გზაა კონცეპტუალიზმისა, როდესაც გამოსახატავი საგანი სამყაროს ცენტრად გვევლინება (ამ შემთხვევაში ხილი) სხვა დანარჩენი, თუნდაც არანაკლები მნიშვნელობის მქონე ფენომენებთან (როგორც არის აქ საწამებელი იარაღები, რიცხვები, ჯვარცმა და ა. შ.). პოსტმოდერნიზმმა მოიტანა ძენისტური ხედ-



დენისის ბეკონს პორტრეტი

ვა, სადაც არ არსებობს იერარქია დეველაფერი ერთია, ანუ როგორც ჭონკეიჩი ამბობს, არ არსებობს მნიშვნელოვანი და მეორეხარისხოვანი ნოტები მის ნაწარმოებში, ყოველი ნოტა ცენტრია ნაწარმოებისა ნებისმიერ მომენტში. თანამედროვე აბსტრაქტულ ხელოვნებაში ეს მოხერხდა კომპოზიციის უაყოფით; ასევე სიუჟეტის უარყოფით ლიტერატურასა და კინოში, რაც ერთ გზას წარმოადგენს და გვიჩვენებს მნიშვნელობებისა და ობიექტების ნიველირებას, მაგრამ ასეთი პირდაპირი დემონსტრირების გარდა არის მეორე გზაც, როდესაც უბრალოდ აქცენტია დასმული ერთ რომელიმე ობიექტზე (ხილი), რაც სულაც არ ნიშნავს მის პრივილეგიებს სხვა საგნებთან (და საერთოდ აქ არავეთარ ინტელექტუალურ ლიმიტებზე არაა საუბარი). არამედ წარმოადგენს მას, როგორც ყოველივეს მომკვლეს და გამაერთიანებელს საუთარ თავში და როგორც სამყაროს ცენტრსა და პირობას იმისა, რომ ყოვე-



ლივე დანარჩენი ასევე სამყაროს ცენტრშია. შეიძლება ძველ ფიგურატულ მხატვრობაში ამის ჩანასახი მოიპოვება ნაიურ მხატვრობაში (ფიროსმანი, რუსო). მაგრამ მას უფრო მეტი კავშირი აქვს სიმბოლისტურ ხედვასთან, სადაც არსებობდა მნიშვნელოვნების იერარქია და შესაბამისი კომპოზიცია, ხოლო გა ედგვირადის ფიგურატიულ შავ-თეთრ კონტრასტულში მენისტური ცნობიერება უდევს საფუძვლად. სადაც (ნაივისგან განსხვავებით) საგნები განსჯის მიერ არაოპტიკურ სივრცეში სხვადასხვა იერარქიულ დონეებზე კი არ განლაგდებიან, არამედ გამოისახება ერთი მთავარი და ყველა დანარჩენი როგორც ერთიანი ფონი და როგორც რეალურად თანასწორი დროის გარეთ ასპექტში, მარადიულ ცნობიერებაში, შავ-თეთრი გამოსახვა სწორედ მარადიულ ცნობიერებაზე, დროის გარეთ მყოფობაზე მიანიშნებს. თუ მოდერნიზმი თავისუფლდება ოპტიკური სივრცისგან (სიმბოლიზმი, ნაივი, აბსტრაქციონიზმი), პოსტმოდერნიზმი ანუ ძენისტური ცნობიერების ანალოგია თავისუფლდება დროისგანაც, იგი იმყოფება მარადიულ აწმყოში ანუ რეალურ დროში და თავისუფლდება არარეალური, წარმოსახვითი დროის ისეთი ფორმებისაგან, როგორც არის წარსული და მომავალი. რეალურ დროში ყოფნა იგივეა, რაც დროის კატეგორიებისაგან განთავისუფლება, საერთოდ დროის ცნების გაქრობა. ამ ცნობიერებიდან აღქმული ობიექტი, როდესაც არ არსებობს საშუალება მისი დროისეულ ანალიზში მოქცევისა (როგორც არის ანალიტიკური დაკვირვება, რაც მოითხოვს წარსულის გახსენებას და მომავლის წარმოდგენას, აგრეთვე საგანთან დროში თანარსებობის ერთიანობის რეალური შემეცნების შეწყვეტას, მისგან გამოყოფას და გვერდიდან ინტელექტუალურ დაკვირვებას). იძლევა თავის ერთადერთ, რეალურ ბუნებას ყოველგვარი ანალიტიკური ასოციაციებისაგან დაწმენილს და საბოლოოდ აღწევს სრული გამოცარიელების, მნიშვნელობების დაკარგვის, აბს-

ტრაპირების იმ წერტილს, როდესაც მარადიული არსებობის მიჯნაზე იკვეთება მარადიული (და საერთოდ ერთიანი მარადისობის) სახე, რაც მხოლოდ გულისხმიერი, ემოციური ირაციონალური კონტაქტით გადმოიცემა. იგივე კუთხითაა შესრულებული „ქვარცმის შემდეგ“, სადაც შემოდის მეტაფორული აზროვნება და ღვთაებრივი ბუნების, მისი ტკიბილი, ხვედრდონებით დაფარული არომატული საიდუმლოების სიმბოლოდ გვევლინება დიდად გამოსახული ბანანი ასევე სხვადასხვა იარაღებისა და რიცხვების ფონზე, ასეთივე მეტაფორებს წარმოადგენს ციკლი „ქრისტიანული ხუმრობები“, ნამუშევარი „ანტიკის ძალა“ და სხვა.

გა ედგვირადის შემოქმედების საილუსტრაციოდ ასევე მინდა გამოვეყონ ერთი აქცია, რომელიც მან მიუხეზნუნში ჩაატარა.

გამოცემის გახსნის დღეს დარბაზში იდგა საწოლი თეთრეულით, რომლის გარშემოც შუშის ნახსხვრეებისგან და დაქრილი თოკის კვანძებისაგან გაკეთებული იყო ფართო წრე, წრის ახლოს იდგა სველი თეთრი ტილო.

ედგვირადემ მოიყვანა ქალი, გააშიშვლა, ტილოსთან ზურგით დააყენა და გამოიყვანა მისი სხეულის კონტურის ანაბეჭდი, შემდეგ მხატვარმა ქალი წრეში შეიყვანა და ლოგინში დააწვინა, ქალს მთელი ორი სათის განმავლობაში ეძინა, ხალხი კი გამოფენას ათვალიერებდა. შემდეგ ედგვირადემ გააღვიძა ქალი, წამოაყენა, წრიდან გამოიყვანა, ხელჩაკიდებული მიიყვანა ტილოსთან და კონტური გაასწორა. ტილო კვლავ წმინდა, უანაბეჭდო სივრცედ იქცა, მხატვარმა გულში ჩაიკრა ქალი.

ეს იყო მეტაფორული აქცია ინტელექტუალური გააზრებისათვის განკუთვნილი, სადაც სიმბოლოებში იყო მოქცეული ისეთი საკრალური კატეგორიები, როგორც არის დაბადება მარადიული ღვთაებრივი სიწმინდიდან, ტკივილებით აღსავსე სიკვდილ-სიცოცხლის წრებრუნვაში მოხვედრა (შუშის ნახსხვრეების და დაქრილი თოკის კვანძების წრე) და ღვთაებრივისაგან მოწყვე-



ტის ანუ ამ ტკივილიან წრებრუნვაში (სამსარა) ყოფნის მიზეზი—ძილი; ხოლო გამოღვიძება, ყოველივეს გაცნობიერება გაიგივებულია ამ წრებრუნვისაგან განთავისუფლებასთან და კვლავ პირველყოფილ სიწმინდეში, ირაციონალურში უკვალო განზავებასთან.

უშუალო, „ფიზიკურ“ შეგრძნებისთვის იყო გათვალისწინებული სურათი „მხატვრის ექსკრემენტი“; რომელიც თბილისის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის ერთ-ერთ პავილიონში იყო გამოფენილი 1989 წლის შემოდგომაზე გოწყობილ თანამედროვე ხელოვნების ექსპოზიციაზე, ამ ნამუშევრის სენსუალური ზემოქმედება წარმოადგენდა ერთგვარი თერაპიის, სამყაროს ერთიანი მისტერიის დაბრუნების მცდელობას, ამ მხანველს სამედითაციოდ ეძლეოდა ყველაზე აკრძალული ზონა „ბილწის“ ცნებაში — განავალი, ეს იყო მცდელობა იმისა, რომ მხანველს უშუალოდ თავის თავზე ეგრძნო მხატვრის და მხატვრობის „მოთხოვნები“ და არა ისე, „დაუსწრებლად“, ირიბად, როგორც ეს ხდება ინტელექტუალური განმარტებების დროს. ეს იწვევდა მაყურებლის შეურაცხყოფას და ამ ნამუშევრის მიზანიც სწორედ ისეთი ტოტალური შეურაცხყოფა გახლდათ, რომელსაც რელიგიური თვალსაზრისით სამყაროთა თვისებები გააჩნია და ანადგურებს ამქვეყნიურ პატივმოყვარეობას, ეგოს, ილუზორულ, იდეალისტურ წარმოდგენებს საკუთარ თავზე და გარემოზე, მუდმივცვალებად ადამიანურ მორალს — რეალობის, ბუნებრიობის სასარგებლოდ. თუმცა ეს იყო მცირე მოცულობის მცდელობა იმ ხანგრძლივი პროცესისა, რასაც ასეთი თერაპია მოითხოვს, სამყაროში არაფერია ერთმანეთისგან გამოიჯნული, ყველაფერი, ანუ ადამიანური ცნებებით განსაზღვრული „ბილწი“ და „წმინდა“, „მაღალი“ და „დაბალი“ ერთ ჩაკეცულ სამყაროშია მოქცეული და გვერდით-გვერდ არსებობს. შეუძლებელია ჩაიშვს ამოშანთვა, მოსპობა. განაყოფიერება მიწას, საიდანაც მცენარეული სამყარო ამოდის. ამ მცენარეებით

იკვებებიან ადამიანებიც და ცხოველებიც. ბუნებამ არ იცის მორალი, არაა არაა არაა იდეალები და ამიტომაც სრულყოფილი, იგი არ ჰქარავს ამწუთიერ რეალურ სრულყოფილებას, რაღაც „მომავლის“ არარეალური წარმოსახვითი იდეალების უსასრულო ძიებაში იგი ღებულობს საკუთარ თავს ისე, როგორც არის, ყოველგვარი შეკითხვების გარეშე, სამაგიეროდ ამ შეცდომას უშვებს ადამიანი და ქმნის მორალს, შეუძლებელია ადამიანის ამ შეცდომიდან გამოყვანა ინტელექტუალური ლოგიკით, საჭიროა მასზე შეგრძნებითი ზემოქმედება. როგორც არ უნდა შეისწავლო წყლის თვისებები, წყურვილის მოსაკლავად და მის შესაღწობად საჭიროა წყლის დაღევა. გამანადგურებელი შეურაცხყოფის შესაცნობად, რომელიც დაანგრევს შენს პატივმოყვარეობას და რეალურ ბუნებას მოწყვეტილ იდეალიზმს, საჭიროა ტოტალური შეურაცხყოფის საკუთარ თავზე გამოცდა — მხოლოდ ამის შემდეგ, როდესაც ადამიანი ყველაფრისგან მოულოდნელად თავისუფლდება და სრულიად შიშველი, არაფრის მქონეა სამყაროს, ბუნების წინაშე, იგი აღწევს რელიგიურ სრულყოფილებას.

პოსტმოდერნიზმი, დაწყებული დადაიხმიდან, ეძებს ყველაზე ფუნდამენტურ სტერეოტიპებს, კლიშეებს ადამიანის მატერიალისტურ ცნობიერებაში, რაც საფუძველია ცხოვრების ირაციონალური მისტერიისგან მოწყვეტისა, იგი ცდილობს ადამიანებს დაუბრუნოს უმალესი ცოდნა და გამოცდილება, რომელიც დაკარგული კი არაა, არამედ დაუნახავია და შეუგრძნობელია.



დუმილის ესთეტიკა*

სიუზან სონტაგი

9.

„მდუმარე“ ხელოვნება გვიჩვენებს გზას წარმოსახვითი, არაისტორიული კონდიციისაკენ:

დააკვირდით განსხვავებას ხედვასა და ქვერეტას შორის; ხედვა თავისუფალია; იგი აგრეთვე მოძრავია — იმ ინტენსივობით პულსირებს, რა ინტენსივობითაც იხსნება და იხურება მისი ინტერესების ფოკუსი, ქვერეტას, არსებითად, ძალდატანებითი ხასიათი აქვს; იგი გაშეშებულია, არამოდულირებული, „დაფიქსირებული“.

ტრადიციული ხელოვნება საჭიროებს ხედვას. მდუმარე ხელოვნება ქვერეტას მოითხოვს. მდუმარე ხელოვნება „ნებას გვრთავს“ არ შევასუსტოთ ზენი ყურადღება, რადგან, არსებითად, მას არც არასოდეს მოუთხოვია ეს. ქვერეტა, ალბათ, იმდენად შორს არის ისტორიისაგან, რამდენადაც მიახლოებულია მარადისობასთან — თანამედროვე ხელოვნების შესაძლებლობათა შესაბამისად.

10.

დუმილი განწმენდილი და დაუბრკოლებელი ხედვის მეტაფორაა, რაც ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებების შესაფერისია, რომელთა არსობრივ მთლიანობაშიც ადამიანის მზერის შეხებამდე არავითარი წინააღმდეგობრიობა და პოზიცია არ არსებობს. აღმქმელი შეიძლება ისევე მიუღვას ხელოვნებას, როგორც პეიზაჟს. პეიზაჟი აღმქმელისაგან არ ითხოვს გაგებას, მნიშვნელობების ახსნას. მღელვარებას და სიმპათიებს. იგი თითქოს საერთოდ აღმქმელის არყოფნასაც კი მოითხოვს — ემუდარება აღარაფერი დაუტოვოს მას. განკვერტა თავდავიწყებას იწვევს მაყურებელში. განკვერტის ღირსია ისეთი ობიექტი, რომელიც ეფექტის დროს ერთიანად შთანთქავს აღმქმელსუბიექტს.

თანამედროვე ხელოვნების დიდი ნაწილი ესწრაფვის ისეთ იდეალურ მთლიანობას, რაც ბუნებასთან ესთეტიკური ურთიერთობის ანალოგიურია — უინტერესობის, რედუქციის, დინდივიდუალიზაციისა და ალოგიკურობის სხვადასხვა სტრუქტურების მოშვე-

* დაქართულდა, იხილეთ ჟურნალში „ხელოვნება“ № 3, 1990.

ლიებით. აუდიტორიას არც შეუძლია საჯისო ფიქრების დამატება. სწორად დანახული ყოველი საგანი უკვე მთლიანობაა. ალბათ ამას გულისხმობს ეფი,* როდესაც ამბობს, არ არსებობს ისეთი რამ, რასაც ჩვენ დუმბილს ვუწოდებთ, რადგან ყოველთვის რაღაც ხდება, რაც ხმას გამოსცემს, ხოლო შემდეგ კი აგრძელებს: „შეუძლებელია კიდევ გაგაჩნდეს რაიმე იდეა, როდესაც ნამდვილად იწყებ მოსმენას“.

მთლიანობა — რაც ისეთ შევსებულ სივრცეს ნიშნავს, სადაც იდეები ვეღარ აღწევენ — იგეგვია, რაც შეუღწევლობა. მდუმარე პიროვნება იდუმალია გარეშეთათვის; ადამიანის დუმბილი უამრავ შესაძლებლობას კმნის იმის დასასაბუთებლად, რომ ეს დუმბილი ერთგვარი ბრალდებითი რეაქციაა ამ ადამიანებისადმი მიმართულ მეტყველებაზე.

გზა, რომლის გავლითაც ეს იდუმალეა სულიერ თავბრუსხვევამდე მიდის. წარმოდგენს ბერგანის „პერსონას“ თემას. მსახიობი ქალის საგანგებო მდუმარებას ორი ასპექტი აქვს: პირველი განიხილება, როგორც საკუთარი თავისკენ მიმართული გადაწყვეტილება; ლაპარაკზე უარის თქმა აშკარად ეთიკური სიწმინდის სურვილით არის გამოწვეული. მეორე ასპექტი კი განიხილება, როგორც მოქმედება, ძალისმიერი საშუალება, საღიზიის სახეობა. ფაქტიურად დაუმარცხებელი ძლიერება. რისი მეშვეობითაც იგი თავის ნებაზე მოხერხებულად მართავს და გეგმებს უქარწყლებს ძიძა-კომპანიონს, რომელიც თავისივე მძიმე ტვირთითაა გასრესილი.

მაგრამ დუმბილის იდუმალეა შეიძლება უფრო დადებითადაც იქნეს განხილული, როგორც მღელვარებისაგან

განთავისუფლება. კიტსისთვის ბერძნული ლარნაკის მდუმარება სულიერი საზრდოს სადგომია: „მდუმარე“ მელოდიები უსასრულობაში გრძელდებიან. ხოლო მათ, რომლებიც „მგრძობიარე ყურისათვის“ აელერდებიან, მაშინათვე განადგურება ელით. დუმბილი უახლოვდება დაყოვნებულ დროს („შენელეტულ დროს“). დაუსრულებლად შეიძლება უმზირო ბერძნულ ლარნაკს. მარადიულობა. კისტის პოემის არგუმენტების თანახმად, ერთადერთი ჭეშმარიტად საინტერესო სტიმულია ფიქრისა. იგი აგრეთვე განსაკუთრებულ მომენტია მენტალური აქტიურობის დასავიკრივებლად: ეს ნიშნავს უსასრულო, უპასუხო კითხვების წამოკრას („თუმცა დუმბილის ფორმა გვაღიზიანებს მარადიული ფიქრით“). რათა მივიდეთ იდეების საბოლოო გათანაბრებამდე („მშენიერება ჭეშმარიტებაა. ჭეშმარიტება — მშენიერება“). რაც აბსოლუტურ სიციარიელესაც ნიშნავს და უკიდურეს სისასესესაც. კიტსის პოემა სრულიად ლოგიკურად მთავრდება მტკიცებით, რაც შეიძლება ცარიელ სიბრძნელ და ბანალობად მოეჩვენოს მკითხველს. თუ თავიდან ბოლომდე არ გაიზრებს მის არგუმენტს, როგორც დრო, ანუ ისტორია არის მედიუმი დეფინიციური, დეტერმინირებული ფიქრისა. ასევე მარადისობის მდუმარება ამზადებს ფიქრმოდმიერ ფიქრს; იგი უნდა წარმოიშვას ტრადიციული აზროვნების პერსპექტივაში და ამავე დროს გონების ისეთი ჩვეულებრივი გამოყენებებიდან, რაც შეიძლება საერთოდ არც კი ჩაითვალოს ფიქრად — მიუხედავად იმისა, რომ მომავალში ეს შეიძლება ახალი. შედარებით „რთული“ აზროვნების ემბლემადაც იქცეს.

*ჟონ კეიჯი — ამერიკელი კომპოზიტორი, ალტერნატიული მუსიკის ფუნდამენტელი

დუმბილისაკენ სწრაფვის მიღმა წმინდა პერსეპციული და კულტურული რე-



პუტაციის სურვილი იმალება და თავის ყველაზე ამბიციურ ვერსიაში დუმლის დაცვა ტოტალური განთავისუფლების ერთგვარი გეგმაა. ეს იგეგვა, რაც ხელოვანის განთავისუფლება საკუთარი თავისგან, ხელოვნების განთავისუფლება ცალკეული ნაწარმოებისაგან, ისტორიისაგან, სულის განთავისუფლება — შინაარსისაგან, გონების განთავისუფლება თავისი პერსონალური და ინტელექტუალური ლიმიტირებებისაგან.

როგორც ზოგიერთებს მიაჩნიათ, არსებობს ფიქრის ისეთი გზები, რომელთა შესახებაც ჩვენ ჯერ კიდევ არაფერი ვიცით. არაფერია ამ დაუბადებელ ცოდნაზე უფრო მნიშვნელოვანი და ძვირფასი. შეუძლებელია განელება იმ ქიფური ენისა და სულიერი მოუსვენრობის, რასაც ეს პოტენციური ცოდნა წარმოშობს და რაც ძირითადი საწვავია ამ საუკუნის რადიკალური ხელოვნებისა. დუმლის და რედუქციის პრობანდისას ხელოვნება მთელი ძალისხმევით ცდილობს გადაიქცეს ავტო-მანიპულაციისა და ჯადოქრობის ერთ-ერთ სახეობად და ცდილობს მიაკვლიოს ფიქრის დაბადების ამ ახალ გზებს.

დუმლი ხელოვნების გადამფასებელი სტრატეგიაა. მაშინ, როდესაც თავად ხელოვნება ადამიანურ ღირებულებათა წინასწარნაგრძობი, რადიკალური გადაფასების მათწყებელია. მაგრამ ამ სტრატეგიის წარმატება უნდა გულისხმობდეს მის შესაძლებელ მიტოვებასაც ან, უკიდურეს შემთხვევაში, მნიშვნელოვან მოდიფიკაციას.

დუმლი წინასწარმეტყველებაა, რომლითაც ხელოვანის აქციები განჭვრეტილია, როგორც განხორციელების ან გაუქმების ცდები.

როგორც ენა მიუთითებს საკუთარ ტრანსცენდენტურზე დუმლში, ასევე დუმლიც მიუთითებს საკუთარ ტრანსცენდენტურზე — დუმლის მიღიერ მეტყველებაზე.

მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ ხელოვანმა იცის ყოველივე ეს, ნუთუ შეიძ-

ლება, რომ მთელი ინიციატივა უფრო აქტივად დასრულდეს?

12.

ცნობილი ციტატა: „ყველაფერი, რისი ფიქრიც კი შესაძლებელია, შეიძლება იფიქრო ნათლად. მაგრამ შეუძლებელია გამოთქვა ყველაფერი, რასაც ფიქრობ“.

დააკვირდით, როგორი სკრუპულოზურობით ცდილობს ვიტგენშტაინი ფსიქოლოგიური შედეგების თავიდან აცილებას და არ კითხულობს როდის, რატომ და რა პირობებში უნდა დასაქირვებოდა ვინმეს ჩამოყალიბებინა: „ყველაფერი, რისი ფიქრიც კი შესაძლებელია“ (თუნდაც რომ შესაძლებოდა). ან წარმოეთქვა: „ყველაფერი, რისი თქმაც კი შესაძლებელია“ (მეტნაკლებად ნათლად).

13.

ყველაფერზე, რაც კი ითქმის, შეგვიძლია ვიკითხოთ: რატომ? (აქ: რატომ უნდა ვთქვა ეს? ან: რატომ უნდა ვთქვა საერთოდ რაიმე?)

უფრო მეტიც — მკაცრად რომ ვთქვათ, არაფერი არ არის ქეშმარიტა, რაც ითქმება (პიროვნებას შეიძლება გააჩნდეს თავისი ქეშმარიტება, მაგრამ ამ ქეშმარიტების გამოთქმას იგი ვერასოდეს მოახერხებს).

და მაინც, რაც ითქმება, ზოგჯერ შეიძლება იყოს გამოსადეგი იმ თვალსაზრისით, რისი მიხედვითაც ხალხი ზოგიერთ ნათქვამს ქეშმარიტებად მიიჩნევს. მეტყველებით შეიძლება რაიმეს ვაგებინება, შეგების მოტანა, შეცბუნება, შექება, დასნეულება, გონის არევა, დაპირისპირება, წაქეზება, წყენინება, გამხნევება, ენა ყოველთვის გამოიყენება, როგორც მოქმედების აღმძვრელი საშუალება. მაშინ, როდესაც ზოგიერთი ვერბალური ფორმულირება, დაწერილი თუ ზეპირი, უკვე თავადვე წარმოადგენს მოქმედების შესრულებას (როგორც ეს ხდება დაპირებაში, ფიცში, ანდერძში). მეტყველე-

ბის სხვა, უფრო ჩვეული გამოყენება, ვიდრე მოქმედების აღძვრა, არის შემდგომი მეტყველების გამოწვევა. მაგრამ მეტყველებას ასევე შეუძლია გამოიწვიოს დუმილიც. აქ ყველაფერი ზუსტად ისეა, როგორც უნდა იყოს: დუმილთან სრული დაპირისპირების გარეშე ენის მთელი სისტემა დამარცხდება; და დუმილს, როგორც მეტყველების დიალექტიკურ ოპოზიტს, თავისი საზოგადო ფუნქციის მიღმა — მეტყველების მსგავსად — გააჩნია შედარებით სპეციფიკური და მოუხელთებელი გამოყენებანი.

დუმილის ერთ-ერთი გამოყენებაა: ფიქრის უქონლობის ან ფიქრის უარყოფის გამოხატვა. სოციალურ ურთიერთობებში დუმილი ზშირად გამოიყენება, როგორც მაგიური ან მიმიკური პროცედურა. ასეთი სახით გვხვდება იგი უფროსებთან საუბრისა და ბავშვების აღზრდის იეზუიტურ წესებში (ეს წესები არ უნდა აგვირიოს გარკვეულ სამონასტრო სასჯელებში, როგორც არის ტრაპისტული ბრძანება, სადაც დუმილი სასჯელის ფუნქციასაც ასრულებს და ასკეტური აქტისაც, რისი შეშვეობითაც მიიღწევა სრული „სისავსის“ მდგომარეობა). დუმილის მეორე, აშკარად საწინააღმდეგო გამოყენებაა: ფიქრის დასრულების გამოხატვა. კარლ იასპერსის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ვისაც უკვე საბოლოო პასუხები გააჩნია, ველარ შესძლებს სხვასთან საუბარს. იგი სპობს ყოველგვარ კომუნიკაციას, როგორც არასაკიროს, თავის ურყევე კემშარიტებაში დარწმუნებული“.

კიდევ ერთი გამოყენება დუმილისა: დროის მოგება ფიქრისთვის და დაკვირვებისთვის. ანალიზისას დავინახავთ, რომ მეტყველება ხელს უშლის ფიქრს (მაგალითად: კრიტიკის მექანიზმი, რომელშიც არ არსებობს საშუალება კრიტიკოსისთვის იმის დასამტკიცებლად, რომ მუვანი ხელოვანი არის ეს ან არის ის და ა. შ.), თუ ადამიანს მაინც მიაჩნია, რომ აზრთა სხვადასხვაობა ჯერ კიდევ არსებობს, მაშინ ეს თავისთავად

მართლაც ასე იქნება. ეს რაციონალურობა ნავარაუდევია ჯერ კიდევ ისეთ თავისუფალ ექსპერიმენტებამდე დუმილში. როგორც ზოგიერთმა თანამედროვე სპირიტუალურმა ათლეტმა, ვთქვათ, ბუკმინსტერ ფულერმა წამოიწყო, მეორე მხრივ, ეს არის სიბრძნის ელემენტი ძალზე ავტორიტეტული, ორთოდოქსული ფროიდისტული ფსიქოანალიზის ფილისტერულ დუმილში. დუმილი „ხსნის“ საგნებს.

არსებობს დუმილის სხვა გამოყენებაც: მეტყველების გამოკვეთა ან ხელშეწყობა მაქსიმალური სრულყოფილებისა და სერიოზულობის მისაღწევად. ყველასთვის კარგად არის ცნობილი, რამდენად ბევრს იწონის ის სიტყვები, რომელთაც ხანგრძლივი დუმილი მოსდევს: ისინი თითქმის შეგრძნებადნი ხდებიან. ან როდესაც ვინმე ძალზე ცოტას ლაპარაკობს, მსმენელი უფრო სრულყოფილად შეიგრძნობს მის ფიზიკურ არსებობას მოცემულ სივრცეში. დუმილი ძირს უთხრის „ესუდ მეტყველებას“, ამაში მე ვგულისხმობ გათიშულ მეტყველებას — ანუ სხეულისაგან (და, შესაბამისად, გრძნობისაგან) მოწყვეტილ მეტყველებას. რომელიც არაორგანულად არის ინფორმირებული მოსაუბრის — (პარტნიორის) კონკრეტული გულოდგინებითა და სენსუალური დასწრებით; აგრეთვე ვგულისხმობ ენის ინდივიდუალური გამოყენების შემთხვევებსაც. სხეულისაგან მოწყვეტილი მეტყველება იზრწნება, იგი ხდება ყალბი, უშინაარსო, მჩატე. დუმილი აჩერებს ან ანეიტრალებს ამ ტენდენციას, აწესრიგებს ენას და შესწორებებიც შეაქვს მასში, როდესაც იგი ინაუთენტური ხდება.

ენის აუთენტურობისათვის არსებული ეს საშიშროებანი (რაც ცალკეული მტკიცების ან მტკიცებათა ჯგუფის ხასიათზე კი არ არის დამოკიდებული, არამედ მოსაუბრის რელაციაზე, წარმოთქმასა და სიტუაციაზე) და „ყველაფრის“ („რისი თქმაც კი შესაძლებელია“) ნათლად გამოთქმის წარმოსახვითი პროექტი, ვიტგენშტაინის რე-



მარკებიტორთ. ძალზე გართულებულად გამოიყურება (რამდენი დრო ექნებოდა ადამიანს? სწრაფად მოუხდებოდა ლაპარაკი?). ფილოსოფოსის პიპოტი-ტიკური სამყარო ნათელი მეტყველებისა (რომელიც ღუმლის მიაწერს მხოლოდ „იმას, რის შესახებაც არავის შეუძლია ლაპარაკი“) შეიძლება მოგვეჩვენოს მორალისტის ან ფსიქიატრის კომპარად — უკიდურეს შემთხვევაში ისეთ ადგილად. სადაც ვერავინ გაჩეოდება უდარდელად. განა არსებობს ვინმე, ვისაც სურს თვეას „ყველაფერი, რისი თქმაც კი შესაძლებელია?“ ამ შემთხვევაში „არა“ ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელ პასუხად მოგვეჩვენებოდა. მაგრამ ასევე დამაჯერებელია მეორე პასუხიც — „დიახ“ — როგორც თანამედროვე კულტურის სულ უფრო მზარდი იდეალი. იქნებ ეს იგივეა, რისი გაკეთებაც დღეს სულ უფრო და უფრო მეტ ხალხს სურს — თქმა ყველაფერისა. რისი თქმაც კი შესაძლებელია? მაგრამ ასეთი მიზნის კონკრეტული შედეგებელია შინაგანი კონფლიქტის გარეშე. ხალხი, ნაწილობრივ გავრცელებული ფსიქოთერაპიული იდეალებით შთაგონებული, ცდილობს „ყველაფერის“ გამოთქმას (და, შესაბამისად, სხვა შედეგებთან ერთად, ძირს უთხროს საზოგადოებრივსა და პირად ცდებს, აგრეთვე ინფორმაციასა და საიდუმლოებას შორის არსებულ მყიდვე განსხვავებებს). მაგრამ მოსახლეობით გადატვირთულ მსოფლიოში, სადაც ყველა ერთმანეთთანაა დაკავშირებული გლობალური ელექტრონული კომუნიკაციითა და ძალზე სწრაფი ზებეგრიით სიჩქარის რეაქტიული მოგზაურობით, ხალხი არა მარტო შოკის გარეშე განიცდის ასიმულაციას, არამედ მეტყველების მკვეთრი შეცვლით და სახეების ნებისმიერი ცვლილებითაც იტანჯება. ისეთმა განსხვავებულმა ფაქტორებმა, როგორც არის შეუზღუდავი „ტექნოლოგიური რეპროდუქცია“ და ბექდვითი სიტყვის, მეტყველებისა და სახეების უახლესმა უნივერსალურმა დიფუზიებმა („ახალი ამბებიდან“ „ხე-

ლოვნების საგნებამდე“), აგრეთვე საზოგადოებრივი ენის გადაგვარებაში ლიტკის, რეკლამისა და გართობის სფეროში გამოიწვია ენის გაუფასურება. განსაკუთრებით კი თანამედროვე მასობრივი საზოგადოების უკეთ განვითარებულ ფენებში (მე მაკლუნს მინდა დავუპირისპირო არგუმენტი, რომ ძალის დეველაციამ და სახეების ალბათობამ არანაკლებ მნიშვნელოვანი და არსებითად მსგავსი როლი ითამაშა, რაც თვით უფასურმა ენამ). როდესაც ენის პრესტიჟი ეცემა, მისგან ალმოცნებდა დემილი.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მე ირობად ვეხები ენისკენ მიმართულ თანამედროვე ეპოქის წინააღმდეგობრიობის სოციოლოგიურ კონტექსტს. საქმე, რა თქმა უნდა, ამაზე შორს მიდის, ამ სპეციფიკური სოციოლოგიური დეტერმინაციების გარდა უნდა ვალიაოთ ისეთი ფაქტორის მოქმედებაც, როგორც არის მრავალწლოვანი დაუქმყოფილებლობა თავად ენით, რაც დასავლეთისა თუ აღმოსავლეთის ყველა წამყვან ცივილიზაციაში გამოიკვეთა, როდესაც აზრმა, სირთულისა და სულიერი სერიოზულობის მტანჯველი თანმიმდევრობით: გარკვეულ სიმაღლეს მიაღწია. რელიგიურ სიტყვაში, ტრადიციულად, „წმიდისა“ და „ბიწიერის“, „ადამიანურისა“ და „ღვთაებრივის“ მეტა-აბსოლუტების გვერდით შეინიშნება თავად ენით დაუქმყოფილებლობის ერთგვარი დეტერმინაცია. კერძოდ, ხელოვნების დილემატისა და სტრატეგიების წინამძღვლები მისტრიკური ტრადიციის რადიკალურ ფრთაში უნდა მოინახოს (cf „ქრისტიანულ ტექსტებში, დიონისე არეოპაგელის „მისტიკოთეოლოგიაში“, ანონიმურ „შეუცნობლობის ღრუბელში“, იაკობ ბოემეს და მისტიკურ ეკპარტის ნაწერებში; პარალელურად ძენის, ტაოისტურ და სუფისტურ ტექსტებში. ნორმან პრაუნის მიხედვით მისტიკური ტრადიცია ყოველთვის აღიარებდა „ენის ნერვულ თვისებას“). ბოემეს მიხედვით ადამი ყველა ცნობილი ენისაგან განსხვავე-



ბულ ენაზე ლაპარაკობდა. ეს იყო „გრძნობითი მეტყველება“, გრძნობების უშუალოდ გამოხატველი ინსტრუმენტი, გრძნობადი ბუნების ინტეგრალური ნაწილის არსებობა შესაფერისი. ეს არის ის, რასაც ჭერ კიდევ უკლებლივ ყველა ცხოველი იყენებს ერთი ავადმყოფი ცხოველის — ადამიანის გარდა. დამახინჩებებისა და ილუზიისაგან თავისუფალი ეს განსაკუთრებული ენა, რომელსაც ბოემე ერთადერთ „ბუნებრივ ენას“ უწოდებს; არის ის ენა, რომელზეც ადამიანი კიდევ ილაპარაკებს, როდესაც უკან დაიბრუნებს სამოთხეს. მაგრამ ჩვენს დროში ასეთი იდეების საოკარი განვითარება უფრო ხელგანთა (და ცალკეულ ფსიქოთერაპეტთა) დამსახურებაა, ვიდრე რელიგიური ტრადიციების გაუბედავი მემკვიდრეებისა.

ხელოვანი მთელი გულით უჩანყდება ჩვეულებრივი გონების მშრალ, კატეგორიულ დაყოფილ ცხოვრებას და ენის გადასასინჯად თავის საკუთარ მოწოდებას აქვეყნებს. თანამედროვე ხელოვნების უმეტესი ნაწილი შეძრულია ამ საკითხით — იგი დაუღლვლად ეძებს ცნობიერების განწმენდის გზას წაბილწული ენისაგან და, ზოგიერთი ვერსიით, სამყაროს გამოხატველ პირობით სიტყვიერ (მათი უარესი გაგებით: „რაკონალურ“ და „ლოგიკურ“) ტერმინებში წარმოქმნილი დამახინჩებებისაგან, ხელოვნება თავად ხდება ძალმომრებობითი წინააღმდეგობის ნაწილი, რომელიც ცდილობს გაანთავისუფლოს ცნობიერება უსიცოცხლო, გაქვავებული ენაწყლიანობის ჩვეულების მარწმუნებისგან და წარმოადგენს „გრძნობადი მეტყველების“ მოდელებს.

ყველაზე მთავარი, მას შემდეგ, რაც ხელოვნებამ რელიგიური მსჯელობიდან მემკვიდრეობით მიიღო ენის პრობლემა, ის მოხდა, რომ გაძლიერდა დაუტყმაყოფილებლობა. სწორი არ არის, თითქოს სიტყვები, საბოლოოდ, ცნობიერების უმაღლესი მიზნების არაადექვატურნი არიან; არც ის არის სწორი, თითქოს ისინი ზუსტად ასრულებენ თავიანთ მოვალეობას. ხელოვნება ორ-

მაგ უტყმაყოფილებას გამოხატავს, ჩვენს ერთდროულად სიტყვების ნაკლებობასა და განვიციდით და თან იმაზე მეტიც გვაქვს, ვიდრე გვკვირდება. ეს წარმოშობს ორმაგ უტყმაყოფილებას ენის მიმართ: სიტყვები ძალზე არასრულყოფილია; იმავე დროს, სიტყვები ძალზე გადატვირთულია — რაც ცნობიერების ზეაქტიურობას იწვევს. ეს კი არა მარტო დისფუნქციურია ადამიანის გრძნობებისა და მოქმედებისათვის, არამედ აქტიურად აზზობს გონებას და აჩლუნგებს გრძნობებს.

ენა დაქვეითებულია მოვლენის სტატუსამდე, რალაც იწყებს არსებობას დროში; ხმა მეტყველებს და მიუთითებს განვილილზე; იგი აგრეთვე მიუთითებს, თუ რა უნდა მოჰყვეს ამ მეტყველებას; დუმილი, ამ შემთხვევაში დუმილი ორი რამ არის ერთდროულად — მეტყველების წინაპირობაც და მიზანშეწონილად წარმართული მეტყველების შედეგიც. ამ მოდელის მიხედვით ხელოვანის აქტივობა იგივეა, რაც დუმილის შექმნა, ანუ დაარსება.

ხელოვნების ეფექტური ნაწარმოები დუმილის კვალს სტოვებს. ხელოვანის მიერ ადმინისტრირებული დუმილი ნაწილია პერკუპციული და კულტურული თერაპიის პროგრამისა, რაც ხშირად შოკ-თერაპიის მოდელს უფრო უახლოვდება, ვიდრე ჩაგონებისას. ხელოვანს, იმ შემთხვევაშიც, თუ მისი მედიუმი სიტყვაა, შეუძლია მონაწილეობა მიიღოს ამ ამოცანის გადაწყვეტაში: ენა შეიძლება გამოყენებული იქნეს ენის შესამოწმებლად, სიმუნჯის გამოსახატავად, 'მალარმე' სტიქობდა; რომ პოეზიის უპირველესი დანიშნულებაა სიტყვების გამოყენება რეალობის განსაწმენდად ჩვენივე დამნაგვიანებელი სიტყვებისაგან — რისი მიღწევაც მოვლენების გარშემო დუმილის წარმოქმნის გზით არის შესაძლებელი. ხელოვნებამ უნდა გაზარდოს ტოტალური იერიში თავად ენაზე — ენისა და მისი შემცველების მეშვეობით, დუმილის სტანდარტის მოშველიებით.



ცნობიერების რადიკალური კრიტიკა (თავდაპირველად მისტიკურ ტრადიცი-
აში გამოკვეთილი, ამჟამად კი არაორ-
თოდოქსულ ფსიქოთერაპიასა და
მძლავრ მოდერნისტულ ხელოვნებაში
განვითარებული) საბოლოოდ ყოველ-
თვის ენას ადანაშაულებდა.

ცნობიერება, როგორც ტვირთი, შე-
დგება იმ სიტყვების ხსოვნისაგან, რაც
კი ოდესმე თქმულა.

კრიშნამურტი მოითხოვს ფაქტიუ-
რობისაგან დაშორებული ფსიქოლო-
გიური მახსოვრობისაგან განთავისუფ-
ლებას, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ,
ჩვენ ყოველივე ახალს ვსაზღვრავთ
ძველით, რითაც გზას ვუღობავთ ქეშ-
მარიტი გამოცდილების მიღებას.

ჩვენ უნდა გავწყვიტოთ ეს ერთმა-
ნეთზე მოკაუჭებული გამოცდილების
ჩაქვი (რაც ფსიქოლოგიური მახსოვ-
რობით არის განპირობებული), რასაც
თითოეული ემოციის ან აზრის იმანენ-
ტური, თავისთავადი დაბოლოებით
მივალწევთ.

ასეთი დაბოლოებისთანავე უნდა
წარმოიქმნებოდეს შუალედური დუმი-
ლი.

15.

თავს „მეოთხე დუინურ ელვიაში“
რილკე მეტაფორულად გამოკვეთს
ენის პრობლემას და რეკომენდაციას
უწევს დუმილის ჰორიზონტთან მიახ-
ლოების პროცედურას იმდენად, რამ-
დენადაც მას მიაჩნია შესაძლებლად.
„გამოცარიელების“ წინ საჭიროა იმის
დადგენა, თუ რითია იგი „სასესე“, რო-
მელი სიტყვებითა და მექანიკური ექს-
ტებით არის გამოტენილი თოჯინასა-
ვით; მხოლოდ ამის შემდეგ თოჯინას-
თან პოლარულ შეპირისპირებაში გა-
მოჩნდება „ანგელოსი“ — ფიგურა,
რომელსაც არაქუმანური და „უფრო
მაღალი“ შესაძლებლობები გააჩნია,
რაც მთლიანად ტრანსლინგვისტიკურ
გაგებას შეეფარდება. არც თოჯინა და
არც ანგელოსი — არამედ ჰუმანური

არსებანი განაგრძობენ ენის საქმეში
ში არსებობას. მაგრამ ბუნებრივად
საგნებისათვის, ხალხისათვის, ჩვეულ-
ბრივი ცხოვრებისეული სტრუქტურე-
ბისთვის ენამ უნდა აღიდგინოს თავისი
დახვეწილობა, როგორც რილკე აღ-
წერს თავის მეცხრე ელვიაში. ენის
ხსნა (რაც მისთვის, თუ შეიძლება ასე
იოქვას, მსოფლიოს გადარჩენის გაში-
ნაგანებაა ცნობიერებაში) უსაზღვროდ
გრძელი და ძალზე რთული ამოცანაა.
ჰუმანური არსებები იმდენად „დაცე-
მულინი“ არიან, რომ მათ ყველაფერი
უმარტივესი ლინგვისტიკური აქტიდან
უნდა დაიწყონ; საგნების დასახლებე-
ბიდან, მსჯელობის გენიალური კორუ-
პციიდან ამ მინიმალური ფუნქციის გა-
რდა რაიმეს გადარჩენა შეიძლება შე-
უძლებელიც კი იყოს, თუმცა, რო-
დესაც შეზღუდული ენის სახელწოდ-
ებისაკენ მიმართული ეს სულიერი
სავარკიშოები გასრულდება, შეიძლება
დღის წესრიგში დადგეს სხვა, ენის შე-
დარებით ამბიციური გამოყენებებისა-
კენ სწრაფვა, როდესაც უკვე შეუძლე-
ბელი გახდება ისეთი ქმედება; რაც
ცნობიერებას ხელახლა დააშორებს სა-
კუთარ თავთან.

რილკესთვის რეალურია ცნობიერე-
ბის გახლეჩის დაძლევა; მაგრამ არა
მისტიკის რადიკალური მითების მსგავ-
სად; ტრანსცენდენტური ენის გავლით
ეს მხოლოდ ენის თვალსაწიერისა და
გამოყენების მნიშვნელოვან შეზღუდ-
ვას აკმაყოფილებს, უზარმაზარი სუ-
ლიერი მომზადება საჭირო („გახლე-
ჩის“ საწინააღმდეგოდ) „სახელდების“
მაცდუნებელი და მარტივი აქტისთვის.
ეს არაფრით ჩამოუვარდება გრძნობე-
ბის განწყენდასა და ჰარმონიულ თავ-
მოყრას (ძლიერი ოპოზიტების გაერ-
თიანებას ამგვარ იძულებით პროექტ-
ში, რასაც ისეთივე უხეში დაბოლოება
აქვს და სიტყვიერ-რაციონალური კულ-
ტურისადმი იგივე მტრობა ახასიათებს,
რაც „გრძნობების სისტემურ მოშ-
ლას“).

რილკეს რეცეპტი აერთიანებს ენის,
როგორც სრულად აღჭურვილი კულ-



ტურული ინსტიტუტის მასიურ დამუშავებას და წმინდა დუმილის თვითმკვლელურ თავბრუსხვევას. (მაგრამ ენის სახელდებათა რედუციების ეს საფუძველი შეიძლება სხვა გზითაც განმტკიცდეს. ჩვენ შეგვიძლია ერთმანეთს დაუპირისპიროთ რილკეს მსუბუქი ნომინალიზმი (რაც აგრეთვე შემოგვთავაზა და თან პრაქტიკაშიც გამოიყენა ფრანსის პონემა) და სხვა ხელოვანთა უხეში ნომინალიზმი, ინვენტარულ ესთეტიკაში არ შექმნილა უფრო ფამილარული თავშესაფარი მოდერნისტული ხელოვნებისათვის, ვიდრე რილკესთან — სადაც მხერა „ჰუმანიზებული“ საგნებისაკენ არის მიმართული. მაგრამ ეს თავშესაფარი სწორედ ამ საგნების არაჰუმანურობის, ზრაპიროვნეულობის, ინდიფერენტულობის და ადამიანური ურთიერთობებისაგან დაშორების მტკიცებებით შეიქმნა (სახელწოდებით არაჰუმანური პრეოკუპაციების მაგალითები: რასელის „აფრიკული იმპრესიები“; ენდი უერპოლის აბრეშუმის ეკრანიანი ნახატები და ადრეული ფილმები; რობგრიიეს ადრეული რომანები, სადაც ჩანს ენის ფუნქციის შეზღუდვის მცდელობა ფიზიკური აღწერისა და დეტალიზაციის საშუალებით).

რილკე და პონეი ვარაუდობენ, რომ არსებობს პრიორიტეტები: ცარიელ ობიექტებთან დაპირისპირებული მდევარი და მომხიბლავი მოვლენები. (ეს არის ძალა, რაც განაახლებს ენას და ამეტყველებს „საგნებს“.) რილკე და პონეი აგრეთვე სავსებით დარწმუნებულნი ვარაუდობენ, რომ თუკი არსებობს ცნობიერების ყალბი (ენის დამნაგვიანებელი) მდგომარეობანი, მაშინ აგრეთვე იარსებებს ცნობიერების აუთენტური მდგომარეობანიც — რაც ხელოვნების ამაღლებული ფუნქციაა. ალტერნატიული ხედვა უარყოფს მნიშვნელობათა ტრადიციულ იერარქიებს, სადაც ზოგიერთი საგანი უფრო მეტად „მნიშვნელოვანია“, ვიდრე სხვა დანარჩენი. აგრეთვე უარყოფილია განსხვავება ჰეშმარიტსა და ყალბ გამოცდი-

ლებას შორის, ჰეშმარიტსა და ყალბ ცნობიერებას შორის; მართლაც, ვინმემ ზომ უნდა მოისურვოს ერთნაირი ყურადღების დათმობა ყველაფრისადმი. ასეთი შეხედულება ჩინებულად აქვს ჩამოყალიბებული კეიჩს, თუმცა მისი პრაქტიკა სხვაგანაც შეიძლება მოიძებნოს. ეს შეხედულება მიმართულია ინვენტარული, კატალოგური, ზედაპირული და „შესაძლებელი“ ხელოვნებისკენ. ხელოვნების ფუნქციას არ წარმოადგენს რაიმე სპეციფიკური გამოცდილების დადასტურება, გარდა მრავალფეროვნებისთვის აბსოლუტურად გახსნილი ისეთი გამოცდილებისა. რაც პრაქტიკაში ტრივიალური და უმნიშვნელო საგნებით გამოწვეული სტრესით მთავრდება.

თანამედროვე ხელოვნების აღტურვა კატალოგური და ინვენტარული „მინიმალური“ თხრობის პრინციპით ემსგავსება კაპიტალისტური მსოფლმხედველობის პაროდისა; ამ მსოფლმხედველობის მიხედვით გარემო იყოფა „ჰუნქტებად“ (კატეგორია, რომელიც აერთიანებს და ათანაბრებს საგნებსა და პიროვნებებს, ხელოვნების ნაწარმოებებსა და ბუნებრივ ორგანიზმებს), ყოველი „ჰუნქტი“ განიხილება, როგორც ფართო მოხმარების საგანი — ანუ გონივრული პორტატული ობიექტი. ინვენტარულ ხელოვნებაში ჩანს ღირებულებათა საერთო გათანაბრების მცდელობა, რაც თავის მხრივ, ერთადერთი შესაძლებელი მიდგომაა იდეალურად გაუტეხელ მსჯელობასთან. ტრადიციულად, ხელოვნების ნაწარმოები არასწორი თანმიმდევრობით განალაგებდა მაყურებელში გამოცდილების მომცემ ეფექტებს: პირველად — აღმძვრელი ეფექტი, შემდეგ — მანიპულაციური, ბოლოს — ემოციური მოლოდინის განმახორციელებელი. ამჟერად კი შემოთავაზებულია მსჯელობა ემოციების (ტრადიციული გაგებით) გარეშე (იმგვარადვე, როგორც ჰერე-



ტის“ პრინციპი უპირისპირდება „ხედვას“).

ასეთ ხელოვნებას შეიძლება „გაზრდილი მანძილის“ ხელოვნებაც ეწოდოს (იგი მართლაც ზრდის მანძილს მაყურებელსა და ხელოვნების საგანს შორის, მაყურებელსა და მისსავე ემოციებს შორის). მაგრამ, ფსიქოლოგიურად, მანძილი ზშირად გრძობის ყველაზე დაძაბული მდგომარეობით არის შევსებული, სადაც სიცოვე და უპიროვნობა, რითაც რალე განიხილება, განსაზღვრავს იმ დაუყოველ ინტერესს, რაც ჩვენ საგნის მიმართ გავგაჩნია. ეს მანძილი, რომელსაც „ანტიჟუმანური“ ხელოვნება გვთავაზობს თითქმის იგივეა, რაც აკვიტებული იდეა — საგანში დანტქმის ასპექტს და მის რილკესეულ „ჟუმანურ“ ნომინალიზმს არაკითარი ინტიმაცია არ გააჩნია.

16.

„არის რალე უცნაური წერისა და მეტყველების აქტში“. — წერდა ნოვალისი 1799 წელს. — „სასაცილო და საოცარი შეცდომა, რაც ადამიანებს მოსდით, არის რწმენა იმისა, რომ შესაძლებელია სიტყვების დაკავშირება საგნებთან. მათ არაფერი უწყიათ ენის ბუნების შესახებ — რაც ენის საკუთარი და ერთადერთი საზრუნავია, ასეთ მდიდარ და დიდებულ საიდუმლოებად რომ აქცევენ მას. როდესაც ადამიანი მხოლოდღა მეტყველების მიზნით მეტყველებს, იგი ამბობს ყველაზე ორიგინალურ და ჭეშმარიტ რამეს, რისი თქმაც კი საერთოდ შეუძლია“.

ნოვალისის აზრი შეიძლება დაგვენმაროს აშკარა პარადოქსის ამოხსნაში: ხელოვნებაში დუმილის მასშტაბური დაცვის ეპოქაში ჩანს ხელოვნების ნაწარმოებების სულ უფრო მზარდი რიცხვი ყბედობისათვის, მრავალსიტყვაობა და გამეორება განსაკუთრებით შეიმჩნევა მხატვრული პროზის, მუსიკის, ფილმისა და ცეკვის არაელიტურ ნაწილში. ამგვარ ნამუშევართა უმეტესობა ერთგვარ ონტოლოგიურ ენა-

ბლუობას ანვითარებს, რაც შემსუბუქებულია სიტყვამრავალი მსჯელობის უარყოფით: ამ ნამუშევრებს აუცილებლად ახასიათებს ხაზოვანი დაწყება-განვითარება-დამთავრების კონსტრუქცია, მაგრამ, სინამდვილეში, აქ არავითარი დაპირისპირება არ არსებობს; თანამედროვე ლტოლვას დუმილისაკენ არასოდეს მოუთხოვია ენის მხოლოდღა მტრული უარყოფა. იგი სათანადო პატივს მიაგებს ენის უმაღლეს თვისებებს — მის ოდინდელ ძალაუფლებებს და სიჯანსაღს, დიდ ყურადღებას უთმობს იმ საფრთხეებს, რომლებსაც ენა უქმნის თავისთვის ცნობიერებას. ამ დაძაბული და ამბივალენტური შეფასებიდან გამომდინარეობს იმპულსი მსჯელობისა, რომელიც არარებრესიულიც ჩანს (და, არსებითად, დაუსრულებელიც) და უცნაურად დაუნაწევრებელიც. მტკივნეულად რედუცირებული, სტაინის, ბაროუზის, ბეკეტის ბელეტრისტიკაში იკვეთება ჭვეცნობიერი იდეა იმისა, რომ იქნებ შესაძლებელია ენის ამეტყველება, ანუ მისი თავის თავთან ლაპარაკი დუმილში. თუ გონიერულად განეკვრეტთ მის შედეგებს, დავინახავთ, რომ ეს მართლაც დიდი იმედების მომცემი სტრატეგიაა. იგი მუდმივ განახლებას განიცდის, რადგან, როგორც ეს ყველასთვის ცნობლია, დუმილის ესთეტიკა და გაბატონებული ზიზღი დუმილისადმი პარალელურად ვითარდებიან.

ამ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო იმპულსის შეთავსებამ შეიძლება ნებისმიერი სივრცის ამოცნება მოითხოვოს: მცირე ემოციური წონის ან სწორად დეტალიზებული საგნებით, ოდნავ მოდულირებული ფერის არეებით; ეს კი შესაძლებელია მცირე ინფლექსიებით, ემოციური ვარიანტებით და ემფაზისის აღმავლობითა თუ დაღმავლობით. ეს პროცედურები აკვიტებული საფრთხის ასაცილებელი ნერვული ქმედების ანალოგიურია. ასეთი პიროვნების მოქმედებები გამეორებული უნდა იქნას იდენტური ფორმით, რადგან საფრთხე იგივე რჩება; და ეს მოქმედებები



დაუსრულებლად უნდა მეორდებოდეს, რადგან საფრთხე არასოდეს კლებულობს და მით უმეტეს არ ქრება. მაგრამ ის ემოციური ცეცხლი, რაც ხელოვნებაზე (საკვიტების ანალოგიურ) მსჯელობას ასაზრდოებს, შეიძლება იმდენად განელდეს, რომ ადამიანებს დაავიწყდეთ კიდევ მისი არსებობა. შემდგომ, ყურამდე მხოლოდ გუფუნი თუ ბზუილია აღწევს; თვალისთვის კი მხოლოდ მანძილის საგნებით ამოვსება შეესაძლებელია; ანუ, უფრო ზუსტად, საგანთა დეტალების ზედადიხის დაწვრილებითი ტრანსკრიპცია.

ამ აზრის მიხედვით საგნების, სახეების და სიტყვების „დუმლი“ არის პრერეკვიზიტი, რაც გამიზნულია მათი უეცარი და სწრაფი გაზრდისათვის. მათ რომ ჰქონოდათ უფრო ძლიერი ინდივიდუალური საზრუნავი, მაშინ ხელოვნების ნაწარმოების ყოველი ელემენტი უფრო ჭარბო ფსიქიკურ სივრცეზე განაცხადებდა პრეტენზიას და საბოლოოდ შეიძლება მათი უმეტესი ნაწილის შემცირებაც კი გამხდარიყო აუცილებელი.

17.

ენის მიმართ წაყენებული ბრალდებები ზოგჯერ საერთოდ მთელ ენას კი არ ეხება, არამედ მხოლოდ დაწერილ სიტყვას. მაგალითად, ტრისტან ცხარა დაქინებით მოითხოვდა ყველა წიგნისა და ბიბლიოთეკის დაწვას, რითაც დასაბამი უნდა მისცემოდა ზეპირი ლეგენდის ახალ ეპოქას. აგრეთვე მაკლუენი, როგორც ეს ყველასთვის ცნობილია, მკვეთრად განასხვავებს დამწერლურ ენას (რომელიც „ვიზუალურ სივრცეში“ არსებობს) ზეპირი მეტყველებისგან (რომელიც „სმენით სივრცეშია“) და ხოტბას ასხამს ამ უკანასკნელის ფსიქიკურ და კულტურულ უპირატესობას. როგორც მგრძნობელობის ბაზისს.

როდესაც დამწერლური ენა გამოკვეთილია, როგორც ბრალდებული, ჩვენ აღარ გამოგვადგება რედუქცია, როგორც ენის მეტამორფოზა რალაც უფრო გაურკვეველში, ინტუიტურში.

სუსტად ორგანიზებულში, ინფლექსიურში, არა-ხაზოვანში (მაკლუენის ტერმინოლოგიით) და — შესაბამისად — სიტყვაუხვეში, მაგრამ ეს სწორედ ის თვისებებია, რაც ჩვენი დროის პროზაული მოთხრობების უმეტესობას ახასიათებს. ჯოისი, სტიანი, გალდა, ლაურა რიდინგი, ბეკეტი და ბაროუზი იყენებენ ენას, რომლის ნორმები და ენერგიები ზეპირი მეტყველებიდან მოდის — მისი ცირკულარული განმეორებადი მოძრაობებით და ძირითადად პირველი პირის ხმით.

„მეტყველება მეტყველებისათვის არის ფორმულა ჩსნისა“. — თქვა ნოვალისმა (ჩსნა რისგან? მეტყველებისგან? ხელოვნებისგან?)

ჩემი აზრით, ნოვალისმა მოკლედ ჩამოაყალიბა ენასთან მწერლის ქეშმარიტი დამოკიდებულების და ლიტერატურის, როგორც ხელოვნების, ძირითადი კრიტერიუმი. მაგრამ ჭერ კიდევ ღიაა საკითხი, თუ რამდენად პრივილეგიური მოდელია ზეპირი მეტყველება ლიტერატურული მეტყველებისთვის.

18.

ხელოვნების ენის (როგორც ავტონომიურის, თვითდაკმაყოფილებულის და ბოლოს — თვითრეფლექსიურის) ამ კონცეფციის განვითარების ბუნებრივი შედეგია გაუარესება „მნიშვნელობებში“, რაც ტრადიციულად მოიძიება ხელოვნების ნაწარმოებში. „მეტყველება მეტყველებისათვის“ გვაიძულებს ზელაზლა განვსაზღვროთ ლინგვისტიკური და პარალინგვისტიკური დებულებების მნიშვნელობათა ადგილი. ჩვენ მივდივართ მნიშვნელობების უარყოფამდე (ხელოვნების გარეთ არსებულ შინაარსამდე), როგორც ხელოვნების ენის „გამოყენების“ სასარგებლო კრიტერიუმამდე (ვიტგენშტაინის ცნობილი თეზისი — „საშუალებაა მნიშვნელობა“ — შეიძლება და უნდა ეხებოდეს სწორედ ხელოვნებას).

ნაწილობრივ ან მთლიანად „საშუალებად“ გარდაქმნილი „მნიშვნელობა“ გასაღებია „ლიტერატობის“ ფართოდ გავრცელებული სტრატეგიისა. დუმი-



ლის ესთეტიკის მძლავრი განვითარებისა. ამის ვარიანტია: ზუსტი ლიტერატურა, რასაც ისეთი განსხვავებული მწერლები იყენებდნენ, როგორც არიან კაფკა და ბუკერტი. კაფკასა და ბუკერტის მოთხრობები დამაფიქრებელია იმდენად, რამდენადაც, ერთი მხრივ, აცთუნებენ მკითხველს უამრავი სიმბოლური და ალეგორიული მნიშვნელობების მისასადაგებლად. და თან, ამავე დროს, თვითვე ქმნიან ამ მნიშვნელობათა უკუგდების საფუძველს. მართლაც, დაკვირვებისას მოთხრობა იმაზე მეტს არაფერს გამოამჟღავნებს, რასაც იგი სიტყვასიტყვით წარმოადგენს. მათი ენის ძალა სწორედ იმ ფაქტიდან მომდინარეობს, რომ მნიშვნელობები ძალზე შიშველია.

ამგვარი სიშიშვლის ეფექტი ხშირად ერთგვარი შფოთვაა — იმ შფოთვის მსგავსი, რომელიც მაშინ წარმოიქმნება, როდესაც ნაცნობი საგნები თავიანთ ადგილებზე არ არიან — ანდა არ ასრულებენ თავიანთ ჩვეულ მოვალეობას. ასევე შეიძლება შეშფოთება მოულოდნელი სიზუსტით, როგორც ეს სიურეალისტების „დამორგუნავ“ ობიექტებს ახასიათებს. მოულოდნელი მასშტაბით და წარმოსახულ პეიზაჟში გაერთიანებული პირობითი ობიექტებით, რაც ერთიანად მისტერიულია. ერთდროულად ფიზიკურ შვებასაც იძლევა და შეშფოთებასაც იწვევს (საუკეთესო ნიმუში ამ ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო ემოციის საჩვენებლად: ბოსხის ნახატი პოლანდიის მუზეუმში, რომელზეც გამოსახულია ზეები; ეს ზეები ტოტებზე მოხატული ყურებით ტყის ხმას ისმენენ მაშინ, როდესაც მთელ ტყეში მხოლოდ თვალეობია მიმოფანტული). სანამ ჯერ კიდევ შორი გზაა ხელოვნების აბსოლუტურად ცნობიერ წონასწორობამდე, აგრძნობა რაღაცნაირი ადევნების, განმარტების, დაუძლეველი სურვილისა და შვების ნარევი — ასეთი გრძნობები შეიძლება გაუჩნდეს ფიზიკურად ჩანმრთელ ადამიანს ამპუტირებულის დანახვისას. ბუკერტი კეთილგანწყობით ლაპარაკობს ხელოვნების

ისეთ ნაწარმოებზე რომელიც ექნება და „ტოტალური ობიექტი, დაკომპლექტებული არა ნაწილებით. არამედ ამ ნაწილების გამოტოვებით. ხარისხის საკითხია“.

მაგრამ რა არის ტოტალურობა და რა ქმნის დასრულებულობას (ან სხვა რამეს) ხელოვნებაში? ეს პრობლემა, ფაქტიურად, გადაუჭრელია.

19.

წარმოდგენამ, თითქოს ხელოვნება რაიმეს „გამოხატვაა“, დასაბამი დაუდო დუმილის ცნების ყველაზე ჩვეულებრივ ვერსიას — რაც „გამოუთქმელის“ იდეას ემყარება, თეორია ვარაუდობს, რომ ხელოვნების არეა „მშვენიერი“, რაც გამოუთქმელობის, წარმოუთქმელობისა და აღუწერლობის ეფექტებს გულისხმობს. რასაკვირველია, სწორედ გამოუხატავის გამოხატვის ცდა მიიჩნევა ხელოვნების კრიტერიუმად. ზოგჯერ ეს ხდება საფუძველი მკაცრი — და, ჩემი აზრით, არამყარი — განსხვავების პროზასა და პოეზიას შორის, სწორედ ამ პოზიციიდან წამოაყენა ვალერიმ თავისი ცნობილი არგუმენტი (რაც სარტრმა სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში გაიმეორა), რის მიხედვითაც, მკაცრად თუ ვიტყვი, რომანი სრულიად არ არის ხელოვნების ფორმა. მისი ეს მოსაზრება იმით არის განპირობებული, რომ პროზის მიზანი კომუნიკაციაა და ამდენად ენის გამოყენება პროზაში სრულიად პირდაპირია. პოეზიას კი, რამეთუ იგი ხელოვნებაა, სულ სხვა მიზნები გააჩნია: ენის გამოყენება გამოუთქმელი გამოცდილებისა და მღუმარების გამოსახატავად. პროზაიკოსებისაგან განსხვავებით პოეტები საკუთარი ინსტრუმენტის დაშლას და მის მიღმეირებაში გასვლას ცდილობენ.

ეს თეორია (იმდენად, რამდენადაც მიიჩნევს, რომ ხელოვნება დაკავშირებულია მშვენიერებასთან) არცთუ მაინცდამაინც საინტერესოა (მოდერნისტული ესთეტიკა დასახიჩრებულია ამგვარი დამოკიდებულებით ამ არსებითად ცარიელ წარმოდგენასთან. თი-



თქოს ხელოვნება გვესაუბრებოდეს მშვენიერების „შესახებ“, როგორც მეცნიერება გვესაუბრება ქეშმარიტების „შესახებ“). მაგრამ მაშინაც კი, როდესაც თეორია იოლად გადის მშვენიერების ცნებით, მოიძებნება უფრო მეტად სერიოზული ოპოზიცია, ის აზრი, თითქოს პოეზიის არსებითი ფუნქცია გამოუთქმელის გამოხატვაა (რაც საერთოდ ხელოვნების პარადიგმად არის მიჩნეული) ნაივურად არაისტორიულია. გამოუთქმელმა, მას შემდეგ, რაც კი ცნობიერების უკვდავ კატეგორიად განმტკიცდა, სინამდვილეში ვერასოდეს დაადო ბინა ხელოვნებაში. მისი ტრადიციული ადგილსამყოფელი ყოველთვის იყო რელიგიურ მსჯელობაში და, მეორე მხრივ (როგორც პლატონი ამბობს: თავის მეშვიდე ეპისოლეტში), ფილოსოფიაში, ის ფაქტი, რომ თანამედროვე ხელოვნები გარემოცულნი არიან დუმილით — და, შესაბამისად, გამოუთქმელით — გაგებული უნდა იქნეს ისტორიულად. როგორც შედეგი ხელოვნების „აბსოლუტურობის“ თანამედროვე მითის გავრცელებისა, დუმილიდან აღმოცენებული ღირებულება არ არის ხელოვნების ბუნების დამსახურება; იგი განპირობებულია „აბსოლუტური“ თვისებებით, რაც დღეს ხელოვნის მოღვაწეობასა და ხელოვნების ობიექტს მიეწერება, რაც უფრო თანამედროვეა ხელოვნება, მით უფრო სპეციფიკურია მისი გარემოცვა გამოუთქმელით: მოდერნისტული კონცეფციით ხელოვნება ყოველთვის დაკავშირებულია ფორმალური ხასიათის სისტემურ რღვევასთან. როდესაც თანამედროვე ხელოვნები პრაქტიკულად და სისტემატურად თავისუფლდებიან შედარებით ძველი ფორმალური ჩვეულებებისაგან, მათი მოღვაწეობა, შესაბამისად, გამოუთქმელის ნაკადით იცემა. ეს მსგავსია იმისა, როდესაც შაყურებელი გრძნობს, რომ რაღაც კიდევ არსებობს, რაც შეიძლება შემდგარიყო, მაგრამ არ შედგა, არ ითქვა ისევე, როგორც ახალ ან რთულ ფორმაში აგრესიულად ჩადებულ „განსაზღვრას“ მიღ-

რეკლება აქვს ორაზროვნებისაკენ. ეს უბრალოდ — სიცარიელისკენ. მაგრამ გამოუთქმელობის ეს თვისებები არ უნდა იქნეს აღიარებული ხელოვნების ნაწარმოების პოზიტიურობის უცოდინარობის გამო, თანამედროვე ხელოვნება, ჩამდენდაც არ უნდა განსაზღვროს საკუთარი თავი ნეგაციის ცდად. შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც ფორმალური სახის მტკიცებათა მიმართულება. მაგალითად, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები იძლევა რაღაცის ცოდნის პარადიგმას, ან ფორმას, ან მოდელს, ეპისტემოლოგიას. მაგრამ როდესაც განიხილება, როგორც სულიერი პროექტი, აბსოლუტურისაკენ მისწრაფებული ეტი (რაც ნებისმიერ ხელოვნების ნაწარმოებს ახასიათებს), იგი ხდება სპეციფიკური მოდელი მეტა-სოციალური ან მეტა-ეთიკური ტექსტისა — დეკორუმის საზომი, ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები უფლებების ერთგვარი კომპლექსია იმაზე, რაც შეიძლება, ან არ შეიძლება ითქვას (წარმოდგენილ იქნეს). ამავე დროს, მას შეუძლია უსიტყვოდ წამოაყენოს ადრე კონსტრუირებული იმ წესების რღვევის საკითხი, რისი თქმაც (ან წარმოდგენაც) შეუძლებელია და იგი აყალიბებს საკუთარ ლიმიტებს.

20.

თანამედროვე ხელოვნანი დუმილის ორ გზას მისდევენ: ხმამაღალსა და ჩუმს. ხმამაღალი სტილი: „პლენუმის“ და „სიცარიელის“ ანტითეზისის ფუნქციაა. „პლენუმის“ მგრძნობიარე, ექსტატიური ტრანსლინგვისტიკური გაგება გამოუსწორებლად მყიფეა: საშინელი, უეცარი ჩაძირვისას იგი შეიძლება ჩაიმსხვრეს უარყოფითი დუმილის სიცარიელეში. დუმილის დაცვა უდიდესი სიფრთხილით მიდის რისკზე (აშკარაა სულიერი ზიზლისა და სიგიჟის ხიფათი) და ამავე დროს ანვითარებს გაშმაგებისა და ზედმეტი განზოგადების ტენდენციას. იგი ხშირად აპოკალიპსურია და უნდა გაუძლოს უპატივცემულობას მთელი აპოკალიპსური აზროვნების მიმართ: სა-

ხელდობრ იგი წინასწარმეტყველებს დასასრულს, მომავალ დღეს, სიცოცხლისაგან გასვლას და შემდეგ წარმოსახავს ახალ პერიოდს ცნობიერების წვისთვის და ენის გაქუჭყიანებისათვის, ხელოვნების მსჯელობის შესაძლებლობების გამოფიტვისათვის.

დუმისის შესახებ ლაპარაკის მეორე გზა შედარებით ფრთხილია, იგი, არსებითად, წარმოგვიდგება, როგორც კლასიციზმის ძირითადი თავისებურებების გაფართოება: ეს არის კონცერნი ბუტაფორების და მოჩვენებითობის სტანდარტებისა. დუმისი არის მხოლოდ „უსიტყვობა“ აყვანილი რომელიღაც ხარისხში, რა თქმა უნდა, კლასიკური ხელოვნების ფორმიდან ამ კონცერნის გადმოტანისას შეიცვალა ტონი — დიდაქტიკური სერიოზულობიდან ირონიული გონებაგახსნილობისკენ. მაგრამ, სანამ დუმისის რიტორიკის ხმაურიან სტილს არ აკლია ცხოველმკმედება, მისი უმორჩილესი დამცველების (კეიჯისა და ჯონსის მსგავსად) გამონათქვამები გარკვეულწილად ყოველთვის მკაცრი იქნება; ისინი ხელოვნების აბსოლუტური ასპირაციულობის იგივე იდეაზე რეაგირებენ (ხელოვნების პროგრამული უარყოფით); ისინი იზიარებენ ბურჟუაზიულ-რაციონალიზატურ კულტურის იმავე კედმალლობას (რა თქმა უნდა, ჩვეულებრივი გაგებით), რაც გამოუთქმელია ფუტურისტების, ზოგიერთი დადაისტისა და ბაროუზის მიერ (როგორც შემადრწუნებელი სასოწარკვეთა, დამახინჯებული ხედვა აბოკალიზმის) ნაკლებად სერიოზული როდია იმისთვის, რათა წესიერი ტონით იქნეს პროკლამირებული ანდა ირონიულ მტკიცებათა თანმიმდევრობად ჩაითვალოს. რასაკვირველია, შეიძლება გამოვთქვათ საწინააღმდეგო აზრიც, რომ მოდერნისტული ხელოვნებისა და

ცნობიერებისათვის დუმისი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შეიძლება დარჩეს სიცოცხლისუნარიან ცნებად, თუ თანმიმდევრულად და ირონიის პარალელურად განვითარდება.

21.

ყოველი სულიერი პროექტის ბუნებაშია საკუთარი თავის განადგურებისაკენ სწრაფვა — საკუთარი გრძნობების გამოცარიელება. იმ ტერმინების ზუსტი მნიშვნელობებისა, რომლებშიც განცხადებულნი არიან ისინი (ამიტომ არის, რომ „სულიერება“ მუდმივად უნდა განახლდეს). ცნობიერების ყოველი ულტიმატური პროექტი მისი აზრის ამოსაცნობ პროექტად იქცევა ხოლმე თანდათანობით.

ხელოვნება, როგორც სულიერი პროექტი, გამონაკლისს არ წარმოადგენს, როგორც რადიკალური რელიგიური მიზეზით გადმოცემული პოზიტიური ნოჰილიზმის აბსტრაქტული და ფრაგმენტული რეპლიკა, ჩვენი დროის ხელოვნებაც სულ უფრო მეტად მიემართება ცნობიერების ყველაზე მტანჯველი ინფლექსიებისაკენ, დამაჯერებელია, რომ ირონია, როგორც ცნობიერების მძიმე განსაცდელის არენა, გაწონასწორების ერთადერთი შესაძლებლობაა ხელოვნების ამ მნიშვნელოვან გამოყენებასთან, დღესდღეობით გამოკვეთილია პერსპექტივა, რომ ხელოვნები გააგრძელებენ ხელოვნების განადგურებას, მხოლოდ მისი აღდგენის შესაძლებლობის უფრო უარყოფითი ვარიანტით, სანამ ხელოვნება უძლებს ქრონიკული დაკითხვის წნებს, სასურველია, ზოგიერთ შეკითხვას მიხეც გააჩნდეს ირონიული ლირსება.

მაგრამ ეს პერსპექტივა შეიძლება თავად ირონიის სიცოცხლისუნარიანობაზე დამოკიდებული.

სოკრატედან მოყოლებული უამრავი პიროვნების დამოწმება შეიძლება იმის საჩვენებლად, თუ რამდენად ღირებულა ირონია ინდივიდისათვის: როგორც კეშმარიტების ძიების და შენარჩუნების კომპლექსური, სერიოზული მეთოდი ან ადამიანთა კეთილგონიერების გადარჩენის საშუალება. მაგრამ, რადგან ირონია იმის გამოცდის საშუალებად იქცა, თუ რა არის ბოლოს და ბოლოს კოლექტიური აქტივობა — ხელოვნების შექმნა — იგი შეიძლება ნაკლებად ვარგისი აღმოჩნდეს.

არ არის აუცილებელი ნიცშეს კატეგორიულობით განვსაჯოთ, რომ ირონიის გავრცელება კულტურის გარეთ დეკადენტობის საზღვოს ნაკადის მომძლავრებას და ამ კულტურის სიცოცხლისუნარიანობისა და ძალის დაშრეტას გამოხატავს. პოსტპოლიტიკურ ელექტროობით დაკავშირებულ კოსმოპოლისში ყველა თანამედროვე სერიოზულმა ხელოვანმა გამოიციხა წინასწარმოაზრებული მოქალაქეობრიობა და დაამსხვრია გარკვეული ორგანული კავშირები კულტურასა და „აზროვნებას“ შორის (და ახლა ხელოვნება სწორედ აზროვნების ფორმაა ძირითადად). ასე რომ ნიცშეს დიაგნოზს ალბათ გადასინჯვა სჭირდება. მაგრამ თუ ირონიას უფრო მეტი დადებითი თვისებები აქვს, ვიდრე ეს ნიცშემ დაინახა, მაინც ღიად რჩება საკითხი ირონიის საშუალებათა განვითარების საზღვრების შესახებ. უცნაურად გამოიყურება ის, რომ სხვისი ვარაუდების მუდმივი ძირის გამოთხრის შესაძლებლობები მომავალში შეიძლება განუსაზღვრებლად გაიზარდოს; — ეს შესაძლებლობები გამოცდილი უნდა იქნეს ისეთი სასოწარკვეთითა და სიცილით. ადამიანს სუნთქვას რომ შეუკრავს.

ინგლისურიდან თარგმნეს დარეჯან
ლებანიძემ და დავით ჩიხლაძემ.

ქართული ეკის კავიოსანი და მოჭირნახუნა მეგობარი

სოლომონ ლაიიშვილი

1886 წლის 15 ნოემბერს ფართო საზოგადოების წინაშე წარსდგა ლადო აღნიაშვილის მიერ დაარსებული პირველი ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი.

„შაბათს, 15 ნოემბერს — ვკითხულობთ „ივერიის“ ფურცლებზე ილია ჭავჭავაძის მიერ დაწერილ მოწინავეში — ერთი ფრიად სასიამოვნო და ახალი ამბავი მოხდა. ქართულ თეატრში გამართულიყო ქართული კონცერტი. ქართულმა ხორომ იგალობა საერო სიმღერები...

...ქართულმა ხორომ, რატილის ლობარობით იგალობა თეატრში თერთმეტამდე ქართული საერო სიმღერა. ხალხი ალტაკებით დახვდა და მიეგება ამ ახალს და სასიამოვნო ამბავს...

დიდი მადლობა გემართებს ბნ აღნიაშვილისა, რომელმაც ეს მართლა სახელოვანი საქმე იყისრა — შეკ-



ყარა ხორო... არა ნაკლებ მადლობის ღირსია ბ-ნი რატილი ეგ უცხო კაცი, რომელმაც მოამზადა და გასწურთნა იგი ხორო..."

ლადო აღნიაშვილმა, უკვე საკმაოდ სახელმოხვეჭილმა საზოგადო მოღვაწემ, პედაგოგმა, მთარგმნელმა და ზეპირსიტყვიერების შემკრებმა, 1885 წელს თბილისში თავი მოუყარა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის განთქმულ მომღერლებს, რომლებსაც ლოტბარად მიუჩინა იმ ხანად თბილისში მცხოვრები ჩეხი მომღერალი და მუსიკოსი იოსებ რატილი, როგორც შემდეგში გაირკვა. ლ. აღნიაშვილის არჩევანი ი. რატილის ლოტბარად მოწვევის შესახებ საესეებით სწორი იყო. ი. რატილმა თავიდანვე გულმოდგინებით მოკიდა ხელი დაკისრებულ საქმეს და მას ბოლომდე უანგაროდ ემსახურა.

გუნდი მსმენელთა წინაშე წარსდგა საკმაოდ დიდი და მრავალფეროვანი რეპერტუარით, ეროვნულ ტანსაცმელ-

...ესტონელი ხალხის 80 წლის სათბილო-ადღესასწაულო სიმღერები

ში გამოწყობილ „ხოროს“ შემსრულებელ საზოგადოება აღფრთოვანებით შეხვდა. გუნდმა ალტაცებაში მოიყვანა ქართული კულტურის ბედ-იღბლით დაინტერესებული პირები. აღნიშნულ ფაქტს გარდა ილიასი ფართოდ გამოეხმაურნენ ალ. ყაზბეგი, ს. მგალობლიშვილი და სხვები. „დაგვეწყუო ახალი ხანა აყვავებისა და აღდგენისა“, ამბობდა ალექსანდრე ყაზბეგი.

ი. რატილი (ნამდვილი გვარი ნაგრატილი) დაიბადა 1840 წლის 27 თებერვალს ჩეხეთში, ქალაქ პარდუბიციეში, პედაგოგ იან ნავრატის ოჯახში, მას პატარაობიდანვე აღმოაჩნდა კარგი ხმა და მუსიკალური ნიჭი. მაგრამ მამის სურვილით სამოღვაწეოდ აირჩია პედაგოგიური ასპარეზი, დაასრულა პრადის სამასწავლებლო ინსტიტუტი და 8 წლის განმავლობაში პედაგოგად მუშაობდა. მეგობართა დაჟინებული თხოვნით იგი შედის პრადის კონსერვატორიაში, ვოკალური განხრით, კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ იგი წარმატებით გამოდიოდა პრადის, ტეპლიცის, ვარშავის, ბერლინის, ვენისა და სხვა ქალაქების საოპერო სცენებზე. 1876 წელს ი. რატილი მიიწვიეს პელსინკში, სადაც ოთხი წელი გამოდიოდა საოპერო თეატრში როგორც წამყვანი სოლისტი. აქედან 1880 წლის მარტში რუსულ საოპერო დასთან ერთად თბილისში ჩამოვიდა საგასტროლოდ, როგორც ლირიკული და დრამატული ტენორის პარტიების შემსრულებელი.

ი. რატილს იმდენად მოეწონა საქართველო, ქართველი ხალხი, რომ საბოლოოდ აქ დარჩენა გადაწყვიტა, რისთვისაც მალე ცოლ-შვილი პრადიდან თბილისში გადმოიყვანა.

ჩვენი ოპერის სცენაზე რატილი წამყვან სოლისტად მუშაობდა ორი წლის მანძილზე, შემდეგ სიმღერას ასწავლიდა თბილისის სხვადასხვა სასწავლებელში.

გუნდი დაარსების პირველი დღეებიდანვე წარმატებით ეწეოდა საგასტროლო მოგზაურობას საქართველოს

Geschieden


30-aastaj
50-aasta!

Jubelipiddo = Taulud.

Zarto

Wannemine-feltfiä

wäljaantud.



Cottus, 1869.

Zaklitud & Eastmanni Irce

სოფლებსა და ქალაქებში, აგროვებდა ხალხური სიმღერის მარგალიტებს. გადააქონდა ისინი ნოტებზე, რითაც ამდიდრებდა „ხოროს“ რეპერტუარს.

ახლად შექმნილმა გუნდმა მოთავეთა დაუცხრომელი ცდითა და ფართო საზოგადოების მხარდაჭერით სულ მალე მოიპოვა პოპულარობა. იგი ფართო მონაწილეობას იღებდა სხვადასხვა ეროვნულ ღონისძიებაში, იუბილეებსა და უცხო სტუმრების პატივსაცემად გამართულ საღამო კონცერტებში.

ხანგრძლივი და უანგარო ღვაწლით ი. რატილმა საყოველთაო სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა. მას ეძახდნენ „ჩვენი სახელოვანი ჩეხელი მემუსიკე“, „საკვირველი ენერჯის კაცი“, „უანგარო მოღვაწე“ და სხვა.

ი. რატილის დიდ პოპულარობაზე მეტყველებს ქ. გორში 1887 წ. „ხოროს“ მიერ გამართული კონცერტების გამო გ. საძაგლიშვილი-ივერიელის (შემდგომში კათალიკოს-პატრიარქი კირიონი) ექსპრომტად მიძღვნილი ეს ლექსიც:

„...მოსული უცხო ქვეყნიდან
შენა ხარ მისი მხანველი
თუ როგორ გადმოსწოლია
ჩვენს მხარეს შავი ნაღველი,
ხალხი ჰკენეს, ხალხი ვაღჟნა
წელში ხანგრძლივმა მონებამ
და აწ დააქარა ძალ ღონე,
ვისმა გრძნობამ და გონებამ!
უმღერე მკენესარს მღერალი
კვლავ გააგონე ხმა ტკბილი,
რომ თვითონც აგვეს და ერთად
გამოაღვიძროთ მთა-ბარს...“

აღნიაშვილთან ერთობლივ თანამშრომლობის შემდეგ ი. რატილი ანუბებს თავს „აღნიაშვილის ხოროს“, ხოლო 1889 წ. დამდეგს აყალიბებს დამოუკიდებელ გუნდს, რომელიც შემდგომში სამართლიანად „რატილის ხოროდ“ იქნა წოდებული.

რატილის გუნდის არსებობის ისტორიაში დიდმნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა ორგზის (1890-1895 წწ.) საგასტროლო მოგზაურობა ჩრ. კავკასიის ცენტრალურ საკურორტო ქალა-



იოსებ რატიელი

ქებში. ყველგან, სადაც კი გუნდს უხდებოდა გამოსვლა, ხალხი აღფრთოვანებული ხვდებოდა მას. ეს კი გუნდის წევრებს ახალისებდა და ფრთებს ასხამდა.

ი. რატილის უანგარო მოღვაწეობით აღფრთოვანებულმა ილიამ 1890 წელს საგანგებო წერილი უძღვნა თავის „ივერიაში“ „ხოროს“ ერთ-ერთ კონცერტს თბილისში. ბევრ საყურადღებო მოსაზრებასთან და სურვილთან ერთად მას ნათქვამი აქვს: „როგორც გერისთავია დამაარსებელი ქართული თეატრის, ვინ იცის, იქნება ბ. რატილი შეიქმნეს დამაარსებელი ქართული ოპერისა... მე იმ კონცერტზე ქართული ოპერის სუნი მომეღინა. ვინ იცის, რამდენმა სხვადასხვა ფიქრმა ან ოცნებამ გაირბინა ჩემს ტვინში, როდესაც ყურს ვუგდებდი რატილის ხოროს სიმღერას. იქნება დადგეს ისეთი დრო, რომ ქართულ ენაზედაც დაიწე-



როს ოპერის მსგავსი რამ ჩვენი ძველი მატეანთაგან...“¹

ი. კავკავიძის მუღმივი მხარდაჭერით ფრთაშესხმული ი. რატილი 1895 წ. „ივერიაში“ ათავსებს შემდეგ განცხადებას: „ბ-ნო რედაქტორო! ნება მიბოძეთ თქვენი ვაზეთის საშუალებით უფულითადესი მადლობა გამოვუცხადოთ ქ-ნ ა. მ. ყანჩელისას განჯაში გამართულ ქართულ საღამოს გამგეს, რომელმაც ქართულის ხოროს სასარგებლოთ ამ საღამოზედ შემოსულ ფულიდან 45 მანეთი გადასდო და გამოგვიგზავნა“.

გარკვეული ინტერესის შემცველია „რატილის ხოროს“ აქტიური წევრის, ცნობილი მსახიობის ნიკო გოცირიძის შემდეგი მოგონება: „ერთხელ ჩემი ძმა სანდრო წავიდა რატილის ბინაზე რეპეტიციაზე და მეც უკან გავედევნე. შესვლისთანავე ჩემი ყურადღება მიიპყრო ფანჯარაზე დაწყობილმა ქართულმა საკრავებმა. იქ ელგა: თარი, ჭიანჭური, დაირა, წინწილა, დიპლიპიტო, ფანდური. ი. რატილი არაჩვეულებრივი თავაზიანი და გულკეთილი კაცი იყო. იგი ახალგაზრდობისას ოპერის სოლისტი ყოფილა (ტენორი) და საკმაოდ ლამაზი და ძლიერი ხმა სიბერემდე შერჩენოდა. ქართული ენა სრულებით არ იცოდა. ლაპარაკობდა რუსულად და თანაც თავისებური აქცენტით. 1895 წლის ჩვენი გუნდი კონცერტების ვასამართავად სავასტროლოდ გამგზავრა ჩრდილოეთ კავკასიაში. დავიჭირავეთ ოთხცხენიანი ფურგონი და სამხედრო გზით გავემგზავრეთ კავკასიისკენ. შევჩერდით ქ. დუშეთში და 1895 წლის 3 ივლისს პირველი კონცერტი ამ ქალაქში გამართეთ, ორი კონცერტი მოეწყო ქ. კავკავში: კავკავიდან რკინიგზით მინერალურ წყლებზე გავემგზავრეთ. გამართეთ კონცერტები კისლოვოდსკში,

პიატიგორსკში, ესენტუქსა და ნოვოდსკში. იქიდან გავემგზავრეთ ეკატერინოდარში (ახლა კრასნოდარი). ჩვენს პირველ კონცერტს აუარებელი ხალხი დაესწრო. გუნდის წევრები გართავც ქულაჭებით დავიარებოდით, ხალხის ყურადღებას ვიქცევდით და ამით ერთგვარ ცოცხალ რეკლამას წარმოვადგენდით კონცერტისათვის.“

ი. რატილი ფრთხილად მალალ შეფასებას აძლევდა ქართული სიმღერის ბუნებას. „ის ერი ერობს, — ვკითხულობთ 1894 წ. „ივერიაში“ გამოქვეყნებულ მის სიტყვაში, — ის ხალხი ხალხობს, რომელსაც შეუღალავად შეუჩენია თავისი ენა, ჰანგი და კილო. კაცისათვის უძვირფასესი საუნჯე დედა-ენაა, სამშობლო საგალობლები და ჰანგები. გარდაქმნა-გადაგვარება იმ ხალხისა, რომელსაც მდიდარი ენა, ხმები და ჰანგები აქვს, შეუძლებელია. საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში იმდენი სხვადასხვა საგალობელია, ისეთი მდიდარი ჰანგებია, რომ მე სხვა ქვეყანას ვეღარ დავახაბებებ, რომელიც ამ მხრივ საქართველოს შეედაროს. მეტადრე მდიდარია საქართველო ხორითი სათქმელ ხმებით, რომელთა შორის მრავალი ნამდვილი სიმფონია და ხიბლავს ევროპელების სმენას“.

აღსანიშნავია, რომ ი. რატილს ეკუთვნის ცნობილი ქართული საგალობლის „ალილოს“ გამოცემა (1886 წ.). ი. რატილის „ნოროს“ თავისი არსებობის მანძილზე რეპერტუარში ჰქონდა 100-ზე მეტი ქართული ხალხური სიმღერა.

საგანგებო ყურადღების ღირსია ი. რატილის მიერ სასიმღერო რეპერტუარის გამდიდრება რამდენიმე ევროპული სიმღერით, რომლებიც დღესაც მოწონებით სარგებლობს მსმენელებში. ესენია „ჩუხჩუხით ჩამორბოდა“, (შეედური, ტექსტი პ. ცახელის) „აღსდექე გმირთა-გმირო“ (ავტორი შტუნცი, ტექსტი გ. ფირალიშვილისა), „ლაევარდ ცაზე“ (ჩეხური, ტოვაჩევსკისა) „მიდის გემი“ (მენდელსონისა) და სხვ. ჩვენ საშუალება გვაქვს დაწვრილებ-

1. ამ სტატიის ილიასადმი კუთვნილების შესახებ იხ. ლ. ჭრულაშვილი „სიფრთხილად“, ჩიტორგლიძის ფსევდონიმით გამოქვეყნებული ნაწერებში: ატრიბუციის საკითხი“, ქართული ეურნალისტიკა, 1981 წ. გვ. 39-96



ბით გავაშუქოთ ი. რატილის მიერ და-
მუშავებული შესანიშნავი სიმღერის
„აღსდექ გმირთა-გმირო“ სადაურობა
და ხასიათი. სახელდობრ, იგი შესუ-
ლია ესტონური ხალხური სიმღერების
კრებულში, რომელიც ეძღვნება ეს-
ტონეთში ბატონ-ყმობის გადაყარდნის
50 წლისთავს. კრებულს აწერია:

„ესტონელი ხალხის 50 წლის საიუ-
ბილო სადღესასწაულო სიმღერები;
საზოგადოება — ვანემუინენს გამოცემა.
ტარტუ. 1869“.

მკითხველებს ვთავაზობთ სიმღერის
ტექსტის ქართულ პწკარედულ თარგ-
მანს: „თანამემამულენო (ესტონელე-
ბო) ვიმღეროთ მხიარულად.“

ათასი პირით ვიძახათ მამაცურად,
უველა ხალხის განსაგონად, რომ
ჩვენ გულით გვიყვარს, ესტონეთის მიწა და
ესტონელი ხალხი,
რომ გვიყვარს ჩვენი სამშობლო
და ქებით უვმღერით მას.

ესტონური ხული და ესტონური გული
(გვაქვს)

ესტონურ სიმღერებს ვმღერით,
განედუღლად ბარეთ წინ,
დარჩით სამშობლოს მარად ერთგულნი.
ჩავკიდით ხელი და გავიხარით
ესტონეთია ჩვენი სამშობლო მხარე,
ღმერთი წყალობდეს მალალი ციდან
ჩვენს მშობლიურ მხარეს
ეს უველას ხურად
უწინაც და ახლაც.
ჩვენი სიმღერები სახელგანთქმული

უფილიუოს.
სამშობლო ჩვენი სიხარულია“.

ი. რატილს პირადად იცნობდნენ
ილია, აკაკი, ალ. ყაზბეგი, ვ. აბაშიძე,
ლ. მესხიშვილი... ისინი სიამოვნებით
გამოდირდნენ „ხოროსთან“ ერთად
კონცერტებსა და საქველმოქმედო სა-
ღამოებზე. სულ გუნდის არსებობის
მანძილზე „ივერიას“ 100-მდე სტატია,
ცნობა და კორესპონდენცია აქვს გა-
მოქვეყნებული.

გუნდის მოღვაწეობამ შესანიშნავი

2. შენიშვნა: სანოტო კრებული სამი ათე-
ული წლის წინ გავაცანო კომპოზიტორმა კ.
ფოცხვერაშვილმა, რომელმაც ამასთანავე ნება
დავკრით გადავველო ჩვენთვის საინტერესო
აღვილები.

შედევები გამოიღო. საქმარისია დაე-
სახელოთ ნაწილი იმ ცნობილი პირე-
ბისა, რომლებმაც ამ გუნდში მიიღეს
მუსიკალური ნათლობა, ესენი არიან:
ზაქარია, ივანე და გიორგი ფალიაშ-
ვილები, ნიკო სულხანიშვილი, ვანო
სარაჯიშვილი. ია კარგარეთელი, სანდ-
რო და მიხეილ კავსაძეები, კორნელი
მალრაძე და სხვ.

„ამ კეთილშობილი ჩეხის წყალო-
ბითა, რომ ჩემში აღძრა სურვილი
სამუსიკო მოღვაწეობისა“ — წერდა
დ. არაყიშვილი.

ლ. აღნიაშვილისა და ი. რატილის
გულმოდგინე ცდებმა სხვა თვალსაჩინ-
ო შედეგებიც გამოიღო. 1897 წელს
თბილისში გუნდი დააარსა ს. კავსაძემ,
ხოლო ერთი წლის შემდეგ დასავლურ-
ქართული ეთნოგრაფიული გუნდი შე-
ქმნა ძუკუე ლოლუამ. ი. კარგარეთე-
ლის მტკიცებით, ამ წელს მარტო თბი-
ლისში, გარდა ს. კავსაძის გუნდისა
მოქმედებდა ა. მონადირიშვილის და
სათავადაზნაურო გიმნაზიის გუნდები.

უურნალ „თეატრი და ცხოვრება“-ს
ცნობით უკვე 1915 წელს თბილისში
ქართული ხალხური სიმღერის შემს-
რულებელი 10-ზე მეტი გუნდი იყო.

საგანგებოდ აღსანიშნავია ის სა-
მუსიკო ტრადიცია, რომელიც დამკ-
ვიდრდა ი. რატილის ოჯახში. კერძოდ,
1889 წლიდან გუნდის გამოსვლებში
ხშირად მონაწილეობდა მისი უფროსი
ქალიშვილი ემილია, რომლის რეპერ-
ტუარიდან მსმენელთ განსაკუთრებით
მოსწონდათ „თვალის ჩინო გულისა“.

ი. რატილმა ქართულ საზოგადოე-
ბაში სახელი გაითქვა არამარტო როგ-
ორც კარგმა ლოტბარმა, არამედ რო-
გორც ქართული სიმღერების („ორთავ
თვალის სინათლევ“, „მოდი ჩემო კა-
ლამო“, „თვალის ჩინო გულისა“,
„ცხენოსნური“, „ახ, მეზურნე“, „გა-
ლიაში“, „შევსვათ ხელადით“, „ხევ
ხევ თეონა“, „მგზავრული“) კარგმა
შემსრულებელმა. მსმენელთა შორის
განსაკუთრებულ აღტაცებას იწვევდა
პატრიოტული სიმღერების შესრულება
ი. რატილის მიერ. დიდი ინტერესის



აღმძვრელია 1889 წელს გუნდის ერთ-ერთ კონცერტის გამო „ივერიის“ კორესპონდენტის ხაზგასმა: „ხალხი აღტაცებაში მოვიდა როცა უცხო კაცი, ტომით ჩები მღეროდა „ქართველო, ხელი ხმალს იკარო“.

რატილი 26 წლის განმავლობაში ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ე. წ. „ამიერკავკასიის დედათა ინსტიტუტში“ (1886-1912 წწ.) როგორც მუსიკის მასწავლებელი.

ქართული კულტურის წინაშე უსასყიდლო სამსახურისა და თვლსაჩინო დამსახურებისათვის 1908 წელს ი. რატილი არჩეულ იქნა ქართული ფილარმონიული საზოგადოების საპატიო წევრად, ხოლო 1911 წელს იგი თავის წევრად დაასახელა სამუსიკო საზოგადოება „სანთურმა“. ამავე წელს იგი დაინიშნა კ. ზუბალაშვილის სახალხო სახლის (ამჟამად მარჯანიშვილის თეატრი) სამუსიკო საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილედ და რეჟისორად. სულ მალე მისი ხელმძღვანელობით აქ განხორციელდა დადგმა ოპერებისა „ტრავიატა“, „რიგოლეტო“, „ალი“ და სხვა. ამ წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ მოყვარული ძალები.

1910 წ. თბილისის საზოგადოებრიობამ ფართოდ აღნიშნა ჩები მუსიკოსის დაბადების 70 წლისთავი.

ჩენი ხალხის უანგარო მეგობარი გარდაიცვალა თბილისში 1912 წელს 72 წლის ასაკში, მან 32 წელი საქართველოში გაატარა.

მადლიერმა ქართველმა ხალხმა დიდი პატივი სცა განსვენებულის ხსოვნას. „ი. რატილის ხსოვნის აღსანიშნავად სამუსიკო კომიტეტმა და სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგიურმა საბჭომ დაადგინა, ერთი სტიპენდია განსვენებული მოღვაწის ი. რატილის სახელობაზე“ — წერდა გაზეთი „თემი“.

მრავლისმთქმელი წარწერა გაუკეთა ქართველმა ინტელიგენციამ სამგლოვიარო გვირგვინს: „ქართველი ერის პატიოსან და მოჭირანახულე მეგობრის ი. რატილის ხსოვნას“.

ი. რატილმა სამუდამოდ დაემშვიდობა ადგილი ქართველი ხალხის გულში.

რამდენიმე წლის წინ თბილისის ერთ-ერთ ქუჩას ი. რატილის სახელი ეწოდა. აღსანიშნავია, რომ თბილისში ცხოვრობენ ი. რატილის მრავალრიცხოვანი შთამომავლები. შვილიშვილები და შვილითაშვილები, რომელთა შორის ერთ-ერთი ოლია ივანეს ასული ანდრეევა ზ. ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის საბალეტო დასის ნიჟიერი ახალგაზრდა წევრია.

* * *

ი. რატილის სახელი მშობლიურ ჩეხეთს პირველად ამცნო ცნობილმა ქართველოლოგმა, აწ განსვენებულმა პროფ. იარომირ იედლიჩკამ. როდესაც საქართველოში პირველად ყოფნის დროს (1957 წ.) სათანადოდ გაეცნო თანამემამულის ღვაწლს ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე.

ამჟამად ი. რატილის დამსახურებას ფართო პროპაგანდას უწევს ი. იედლიჩკას მოწაფე, ქართველოლოგი ქალბატონი ადელა კრიჟავოვა. ქართული ენის ზედმიწევნით ცოდნის საფუძველზე იგი ამომწურავად იცნობს ქართველ ავტორთა აზრს თავისი დიდებული თანამემამულის ღვაწლის შესახებ. ა. კრიჟავოვა არის ავტორი რამდენიმე სტატიისა და რადიოგადაცემისა ი. რატილის შესახებ. ამასთან, მან საფუძვლიანად შეისწავლა მუსიკოსის მოღვაწეობის ე. წ. ჩეხეთის პერიოდი. პარალელურად აღნიშნულისა მუსიკათმცოდნე პროფ. ჰელმუტოვას საფუძვლიანად აქვს გამოკვლეული ი. რატილის ფინეთში მოღვაწეობის (1875-79 წწ.) ამსახველი დოკუმენტები.

შეიძლება ითქვას, რომ დღეისათვის ჩეხეთში უკვე კარგად იცნობენ სახელოვანი თანამემამულის მოღვაწეობის სამივე პერიოდს, რომელთა შორის ცენტრალური ადგილი ეთმობა ე. წ. ქართულ ხანას. როგორც რატილის მოღვაწეობის ყველაზე ხანგრძლივ და ნაყოფიერ პერიოდს.

ლირი, ტოლსტოი და მანხარა

ამ აზოთმეტი-ოცი წლის წინ, პაპირისის სიფრიფანა ქალაღდზე გადაბეკდილი ჭოჩ თბუ-
ელის წინასწარმეტყველური რომანი „1984“ საიდუმლოდ გადადიოდა ზელადან ზელში, მსგავ-
სად ა. ავტორხაბოვის, ა. სოლჟენიცინის, ვ. ნეკრასოვის და სხვათა ნაწარმოებებისა. რა ეპი-
ფეტებით არ ამოიბდა „1984“-ის ავტორს რუსულ საბჭოთა პრესა, რას არ უწოდებდა მსოფ-
ლოში საბელგანთქმულ მწერალს, რომლის რომანს უტოპიური ლიტერატურის ბიბლიოგრა-
ფიის ბოსტონური გამოცემა „კლასიკურ ტოტალიტარულ დისტოპიად“ მიიჩნევს. 1949 წელს
დაწერილი ეს რომანი განსაკვიფრებელი შირსმკვრეტელობით ხატავს მომავალი (1984 წლის)
სამყაროს ტოტალიტარო რეჟიმის შენადრწუნებელ სურათებს,
აღსანიშნავია, რომ ჭერ კიდევ 1943 წელს, როცა მსოფლიო გაოგნებელი იყო სტალინ-
გრადის იმადგომებთან გამართული გრანდიოზული ბატალიებით, ორთელმა დაწერა ერთ-ერთი
უმძაფრესი ანტისტალინური სატირა „საქონლს ეხო“.
ეს ტრაგიკული ბედის მწერალი (47 წლის ასაკში გარდაიცვალა ქლქეთ) მთელის გააფთ-
რებით ამბროდა ყოველგვარი ძალადობის, ტოტალიტარიზმის, აზრისა და ნების დესპოტიზმის
წინააღმდეგ.

ეპოთბვლის ვთავაზობთ მის ესსეს ტოლსტოიზე, სადაც ნათლად ჩანს მწერლის ჰუმანის-
ტური პოზიცია, მისი ორიგინალობა (საინტერესოა შეფე ლირისა და ლევ ტოლსტოის ხასია-
თებში ადევნატური თვისებების მინიშნება) და რელიგიურ-დოგმატიკური პოზიციების კრიტი-
კა. სხვათაშორის, „1984“-ის ფურცლებზეც მრავალი ისეთი პასეჟია გაბნეული, სადაც იგი ტოლ-
სტოის ენატიკურ-რელიგიურ მოძღვრებას ჰგმობს. (რედ.).

ჯორჯ ორუელი

ტოლსტოის პაფლეტები ყველა-
ზე ნაკლებადაა ცნობილი მის თბზულე-
ბათა შორის, ხოლო შექსპირის წინააღ-
მდეგ მისი დემარშის ტექსტი ძნელი
ხელმისაწვდომია, განსაკუთრებით ინგ-
ლისურად თარგმნილი. ამიტონ, ვგონებ,
არ იქნება ურიგო თუ ვეცდები მოკლედ
განემარტო იგი.

შექსპირი ყოველთვის იწვევდაო ჩემ-
ში „საშინელ სიძულვილს. მოწყენილო-
ბას და გაუგებრობასო“—იწყებს ტოლ-
სტოი თავისი შეხედულებების გადმო-
ცემას, მის კარგად ესმის, რომ იგი
უპირისპირდება მთელი ცივილიზე-
ბული სამყაროს აზრს და ამიტომ ხში-
რად უბრუნდება შექსპირის ნაწარმოე-
ბებს, მრავალგზის კითხულობს მათ
რუსულ, ინგლისურ და გერმანულ ენ-
ებზე; მაგრამ, „გამუდმებით განვიციდი-
დიო ისევე იმ სიძულვილს, მოწყენილო-
ბას და გაუგებრობასო“. და, აჰა, სა-

მოცდათბთმეტი წლის ასაკში, მან კი-
დევ ერთხელ გადაიკითხა შექსპირის
თბზულებათა სრული კრებული. მისი
ისტორიული პიესების ჩათვლით და
„უფრო მეტად განვიცადე იგივე
გრძნობა, მაგრამ უკვე არა გაუგებრო-
ბის, არამედ მტკიე, უეჭველი რწმე-
ნა იმისა, რომ ის შეურყყველი დიდება,
დიდი გენიალური მწერლისა, რითაც
შექსპირი სარგებლობდა და ის რაც
თანამედროვე მწერლებს აძულებს მი-
ბაძონ მას, ხოლო მკითხველებსა და
მაყურებლებს (თავიანთი ესთეტიკური
გრძნობის დამახინჯებით) უბიძგებს
მასში არარსებულ ლირებულებათა
ძიებისაკენ, სხვა არაფერია თუ არა ბო-
როტება, ისევე როგორც ბოროტებაა
ყოველგვარი სიცრუე“.

შექსპირი — დასძენს ტოლსტოი, არა
მხოლოდ გენიოსი, არამედ „გამოჩე-
ნილი შემოქმედიც“ კი არ არისო, და

იმისათვის, რომ ეს თვალნათლივ ცხადპყოს. განუზრახავს გამოკვლევა „მეფე ლირისა“. რომელიც, როგორც ეს შეიძლება დავასკვნათ ჰეზლიტის, ბრანდისის და სხვა კრიტიკოსთაგან მოყვანილი ციტატებით. ძალიან დიდად ფასდება და ამდენად, შეიძლება აღებული იქნას როგორც სამაგალითო შექსპირის სახელგანთქმულ თხზულებათა შორის. ტოლსტოი „მეფე ლირის“ ფაბულას გადმოგვეცემს, და ყოველი ფეხის ნაბიჯზე მიიჩნევს მას სულელურად, მრავალსიტყვაობით გადატვირთულად, არაბუნებრივად, გაუგებრად, გაფუჭულად, ვულგარულად, მოსაწყენად, დაუჭერებელი ამბებით სავსედ, „გიჟურ ბოდვად“ და „უზნეო ოხუნჯობად“. ანაქრონიზმებით, უადგილო მეტყველებით და მოქმედებით, სალანძღავი, გაცვეთილი სცენური ხერხებით და სხვა — როგორც ზნეობრივი, ასევე ესთეტიკური პლანის — სისამაგლით აღესილ ნაწარმოებად. ყველა შემთხვევაში ეს „ლირი“ უცნობი ავტორის უფრო ადრეული და გაცილებით უფრო უკეთესი პიესის — „King Lear“ — პლაგიატია, რომელიც შექსპირმა მოიპარა და წარყენა, მაგალითისათვის ლირს მოვიტანოთ ციტატა თუნდაც ერთი აბზაცისა, რათა ცხადვყოთ პიესისადმი მიდგომის ტოლსტოისეული მანერა. მესამე აქტის მეორე სცენა (სადაც ლირი, კენტი და მასხარა ქარიშხალში მოხვდებიან), აი, ასერიგად არის მის მიერ მოთხრობილი.

„ლირი სტეპში დახეტილობს და ამბობს სიტყვებს, რომლებმაც მისი სასოწარკვეთა უნდა გამოხატონ: იგი ნატრობს — ქარებმა ისე დაჰბერონ, რომ მათ (ქარებს) ლოყები დაუსკდეთ. წვიმამ წალეკოს ყოველივე, ელვამ გადაუბუგოს თეთრი თმა-წვერი, ხოლო მეხმა გააპოს დედამიწა და გაანადგუროს ყველა ის დვრიტა, რაც ადამიანს უმადურ არსებად აქცევს, მასხარა ამ დროს უფრო სულელურ სიტყვებს ბურტყუნებს. შემოდის კენტი, ლირი ამბობს, რომ რატომღაც ამ ქარიშხალში იპოვნია ყველა დამნაშავეს და ამ-

ხელენ მათ. კენტი, რომელსაც კიდევ ვერ სცნობს ლირი. ეხვეწება მის შვილს. მასხარა კი ამ დროს გარემოებისათვის სრულიად უადგილოდ წინასწარმეტყველებს და ამის შემდეგ, ყველანი სცენიდან გადიან“.

ტოლსტოის მიერ „ლირისადმი“ გამოტანილი უქანასცნელი განაჩენი დასაბუთებს, რომ დაუპიპონოზებელი მკვლევარი, თუკი ასეთი არსებობს, ვერ შეუძლებია ბოლომდე ჩაეკითხა პიესა ისე, რომ მოწყენილობისა და სისამაგლის გრძნობა არ დაუფლებოდა. ეს სამართლიანად ეხება შექსპირის სხვა ყველა დანარჩენ პიესას, რომ აღარაფერი ვთქვათ ისეთ ზღაპართა სულელურ ინსცენირებებზე, როგორცაა „პერიკლე“, „მეთორმეტე ლამე“, „ქარიშხალი“, „ციმბელინი“, „ტროილი და კრესიდა“, მას შემდეგ რაც „ლირს“ გაუსწორდა, ტოლსტოიმ უფრო სერიოზული ბრალდებები წაუყენა შექსპირს. მისი აზრით, შექსპირი ფლობს გარკვეულ ტექნიკურ ოსტატობას, რისი ახსნა ნაწილობრივ იმით შეიძლება, რომ იგი თავად იყო მსახიობი, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ეს არაა მისი დამსახურება. იგი უძლურია ხასიათების დახატვაში, მას არ შეუძლია იმის მიღწევა, რომ სიტყვა და მოქმედება სიტუაციიდან გამომდინარეობდეს, მისი ენა ერთფეროვნად მალაფარდოვანი და სასაცილოა, იგი გამუდმებით ატენის თავის საკუთარ, შემთხვევით მოფრენილ, აზრებს პირველსავე ხელში მოხვედრილ პერსონაჟს, იგი ავლენს „ესთეტიკური გრძნობის სრულ უქონლობას“, ხოლო მის სიტყვებს არავითარი საერთო არა აქვთ მხატვრობასთან და პოეზიასთან“.

ასე რომ, ტოლსტოი დაასკვნის — ყველაფერი შეიძლება იყოს შექსპირი, მაგრამ არ შეიძლება იგი იყოს მხატვარი, მეტიც, მისი შეხედულებანი არ არის ორიგინალური, არ არის საინტერესო, ხოლო მისი მიდრეკილებანი მდებარეობს და უზნეო, ერთობ საინტერესოა, რომ ტოლსტოი თავის საბოლოო დასკვნას ასაბუთებს არა მხო-



ლოდ თვით შექსპირის გამოთქმებზე, არამედ ორი კრიტიკოსის გერვინუსისა და ბრანდესის ნაწარმოებებზე დაყრდნობით. გერვინუსის მიხედვით (ანდა, უფრო სწორად, გერვინუსის ტოლსტოისეული წაკითხვით), „შექსპირს მიაჩნდა, რომ ძალზე ბევრი სიკეთის გაკეთება შეუძლია ადამიანს“. მაშინ, როცა ბრანდესის მიხედვით: „შექსპირის ძირითადი პრინციპი... იმაში მდგომარეობს, რომ მიზანი ამართლებს საშუალებებს“. თავის მხრივ ტოლსტოი დასძენს, რომ შექსპირი იყო ყველაზე ცუდი ყაიდის შოკინისტური პატრიოტი, მაგრამ ამისგან დამოუკიდებლად გერვინუსიც და ბრანდესიც გვაწვდიან ცხოვრებაზე შექსპირის შეხედულებათა სწორ და ადეკვატურ დახასიათებას.

შემდეგ ტოლსტოი რამდენიმე აბზაცში გადმოგვცემს ხელოვნების თავის თეორიას, რომელსაც უფრო ვრცლად ყველგან გამოთქვამს, მოკლედ იგი ასე შეიძლება გამოითქვას — აუცილებელია არჩეული საგნის კეთილშობილება, გულწრფელობა და კარგი პროფესიონალიზმი. ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებს საქმე უნდა ჰქონდეს მოვლენასთან, რომელიც „მნიშვნელოვანია ადამიანთა ცხოვრებისათვის“, იგი უნდა ჭამოხატავდეს იმას, რასაც ავტორი სინამდვილეში გრძნობს და მან უნდა გამოიყენოს ისეთი ტექნიკური ხერხები, რომლითაც სასურველი ეფექტი მიიღწევა. მაგრამ, რაკილა შექსპირი სულმდაბალია თავის მსოფლგაგებაში, დაუდევარია და შორსაა გულწრფელობისაგან, ამიტომ, ცხადია, რომ უნდა გაიკიცხოს იგი. მაგრამ აქ რთული საკითხი წამოიჭრება. თუკი მართლაც ასეთია შექსპირი, როგორც მას ტოლსტოი გვიხატავს, მაშინ როგორღა ავხსნათ მისგან გამოწვეული საყოველთაო აღტაცება? ალბათ, ამ ამოცანის ამოხსნა მხოლოდ ერთგვარი მასობრივი ფსიქოზით ან „ეპიდემიური შთაგონებით“ შეიძლება აიხსნას. მთელი ცივილიზებული სამყარო მოტყუებულია. თუკი

მას შექსპირი კარგ მწერლად მიაჩნდა და თვით აშკარა წინააღმდეგობანარავითარ შთაბეჭდილებას არ ახდენენ. ვინაიდან ჩვენ საქმე გვაქვს არა რაციონალურ აზრთან, არამედ რაღაც გაუგებარ რელიგიურ რწმენასთან.

მთელი ისტორიის მანძილზე, ამბობს ტოლსტოი, მეორდება ხოლმე ამ „ეპიდემიური ჰიპნოზის“ აფეთქებანი, მაგალითად, ჯვაროსნული ლაშქრობანი, ფილოსოფიური ქვის ძიებანი, ტიტების გამოყვანილ შლეგური გატაცება პოლანდიაში და ა. შ.

თანამედროვეობიდან ამის დამადასტურებლად იგი მრავალმნიშვნელოვნად იმოწმებს დრეიფუსის საქმეს, რომელმაც მთელ მსოფლიოში გამოიწვია უძლიერესი აღგზნება. თუმცა საამისოდ საკმარისი მიზეზები არ იყო. იყო აგრეთვე სხვა მეყვსეული, ხანმოკლე გატაცებანი ფილოსოფიური და პოლიტიკური თეორიებით, ამა თუ იმ მწერლით, მხატვრით, სწავლულით — მაგალითად, დარვინით, რომლის სახელი (1903 წელს) უკვე დავიწყებას ეძლევა.

მაგრამ ზოგიერთ შემთხვევაში უღირს კერძს საუქუნეების მანძილზე სცემენ პატივს, რადგან „ხდება ხოლმე ისიც, რომ ასეთი უბედურებანი წარმოიქმნებიან განსაკუთრებული, მათი დამკვიდრებისათვის შემთხვევით სისარგებლო მიზეზებით, რაც ისერიგად შეესაბამება საზოგადოებაში, განსაკუთრებით ლიტერატურულ წრეებში გავრცელებულ თვალსაზრისს. რომ ისინი დიდხანს ცოცხლობენ“. შექსპირის პიესებით იმდენ ხანს არიან აღტაცებულნი, რამდენადაც ისინი ჩვენი სამყაროს მაღალი ფენის არელიგიოზურ და უზნეო განწყობილებას შეესაბამებიან“.

იმ კითხვაზე, თუ როგორ წარმოიშვა შექსპირის დიდება, ტოლსტოი პასუხობს, რომ მისი სახელი გაბერეს მეთვრამეტე საუქუნის დასასრულის გერმანელმა პროფესორებმა. „მისი დიდება დაიწყო გერმანიაში და შემდეგ გადავიდა ინგლისში“.



ამგვარი განდიდებისათვის გერმანელებმა შექსპირი იმიტომ აირჩიეს, რომ იმ დროს როცა მათ არ ჰქონდათ დრამატურგია (რომელიც აღნიშვნის ღირსი იქნებოდა), ხოლო ფრანგული კლასიკური ლიტერატურა ცივი და ხელოვნური ეჩვენებოდათ, ისინი გაიტაცა შექსპირის „სცენის აგების ოსტატობამ“; ამას გარდა მასში აღმოაჩინეს მათივე მსოფლგაგების გამოხატულება. მას შემდეგ, რაც გოეთემ შექსპირი უდიდეს პოეტად გამოაცხადა, ყველა სხვა კრიტიკოსმა როგორც თუთიყუშების გუნდმა აიტაცა ეს ხობადიდება და ეს საყოველთაო სიყვარული იმ მომენტიდან დღემდე გრძელდება. ამას შედეგად მოჰყვა დრამის შემდგომი დაცემა — აქ ტოლსტოი წინდახედულად იხსენიებს საკუთარ პიესებსაც, როცა თანამედროვე თეატრს ჰკიცხავს — და აგრეთვე საყოველთაოდ მიღებული მორალის შემდგომი გახრწნა. აქედან ის გამოდის, რომ „შექსპირის ცრუ განდიდება“ სერიოზული ბოროტებაა, რომლის წინააღმდეგ ბრძოლა ტოლსტოის თავის მოვალეობად მიიჩნია.

ასეთია, ზოგადად, ტოლსტოის პამფლეტის არსი, პირველი შთაბეჭდილება ისაა, რომ ტოლსტოის აუკვირებია აზრი — შექსპირი ცუდი მწერალია, მაგრამ ეს ასე არაა, სინამდვილეში არ არის მოსაზრება ან არგუმენტი, რომლის მეოხებითაც შეგვიძლო ცხადგვეყო, რომ შექსპირი, ანდა სხვა რომელიმე ავტორი, „კარგია“. ასევე არ არსებობს არავითარი საშუალება ეკვიპოტანლად დავამტკიცოთ, რომ — მაგალითად — უოიკ დიპინგი (სენტიმენტალური მოთხრობების ავტორი, — რედ.) „ცუდია“, საბოლოო ჯამში არ არსებობს უკეთესი საზომი ნაწარმოების ლიტერატურული ღირსებისა, გარდა მისი სიციცხლისუნარიანობისა. რომელაც, თავის მხრივ, საზოგადოებრივი აზრის მაჩვენებელია, მხატვრული თეორიები, მსგავსად ტოლსტოის მიერ წამოყენებული თეორიისა. პრაქტიკულად მოკლებულია ღირებულებას.

რადგან არა მხოლოდ დესპოტიზმით თვითდაჭერებითაა გამოთქმული, არამედ დამოკიდებულია ბუნდოვან ტერმინებზე („გულწრფელი“, „მნიშვნელოვანი“ და ა. შ.), რომელთა ნებისმიერი ინტერპრეტაცია შეიძლება, კაცმა რომ თქვას, შეუძლებელია ვუპასუხოთ ტოლსტოის თავდასხმებს. მაინც საინტერესოა — რატომ მოიქცა იგი ასე? მაგრამ, ამასთან, უნდა შევნიშნოთ, რომ იხმარა უამრავი სუსტი და უბრალოდ უსინდისო არგუმენტი, ზოგიერთი მათგანი განიილვას იმსახურებს, მაგრამ არა მარტო იმიტომ, რომ ისინი ართმევენ ძალას მის მთავარ ბრალდებას, არამედ იმიტომ, რომ წარმოდგენენ, ასე ვთქვათ, მისი ავი განზრახვის მტკიცებას.

იქიდან დავიწყოთ, რომ „მეფე ლირის“ გამოკვლევა სრულიადაც არ არის ისე მიუყვრძობელი, როგორც იგი ამას ორგზის გეიმტყუებს: პირიქით, — ეს არის დისკრედიტაციის ფართო მცდელობა. ხომ აშკარაა, რომ როცა იგი ვილაცას, ვისაც არ წაუკითხავს პიესა, „მეფე ლირის“ შინაარსს მოუთხრობს, მართლაც ვერ იქნება მიუყვრძობელი თუკი მნიშვნელოვან მონოლოგს (როცა კორდელია ჩააკვდება ხელში ლირს) ასეთნაირი მანერით მიუღდგებით: „და კვლავ იწყება ლირის საშინელი ბოდვა, რომლის გამო ისევე გვცხვენია, როგორც უკბილო ხუმრობებისა“. მაგალითების გრძელ მწკრივში ტოლსტოი ცვლის აგრეთვე — ანდა ოდნავ ასხვაფერებს — იმ ნაწყვეტებს, რომელთაც იგი აკრტიკებს. ყოველთვის ისეთნაირად, რომ სიუჟეტი გამოჩნდეს ცოტა უფრო მეტად გართულებული და დაუჭერბელი, ხოლო ენა ცოტა უფრო გაფუყული. მაგალითად, ჩვენ გვეუბნებიან, რომ „ლირს არავითარი საფუძველი არა აქვს იმისთვის, რომ უარი თქვას სამეფო ტახტზე“. მაგრამ გადადგომის მოტივი (ის, რომ იგი მოხუცია და სურს სახელმწიფო საქმეებს ჩამოსცილდეს) ნათლადაა მინიშნებული პირველ სცენაში. ჩანს, რომ იმ ნაწყვეტ-



შიაც, რომელიც მე ადრე მოვიტანე, ტოლსტოის შეგნებულად არ სურს გაიგოს ერთი ფრაზა და რამდენადმე სცელოს მეორე ფრაზის მნიშვნელობას, წარმოსთქვამს უაზრო მტკიცებას, რომელიც სავესებით დასაბუთებულია კონტექსტში. ყველა ეს განსხვავებული წაკითხვა არ არის უხეში თავისთავად, მაგრამ კუმულიატიური ეფექტი იმისათვისაა მოწოდებული, რომ პიესის ფსიქოლოგიური შეუსაბამობანი წამოსწიოს წინ. ამავ დროს, ტოლსტოის არ შეუძლია ახსნას თუ რატომ განაგრძობენ შექსპირის პიესების ბეჭდვას და დადგმას მისი გარდაცვალებიდან ორასი წლის მანძილზე, ანუ მანამდე, ვიდრე დაიწყებოდა ეს „ეპიდემიური ჰიპნოზი“ და ყველა მისი განმარტება შექსპირის დიდების ზრდის მიზეზებისა — მხოლოდ ისეთი მიხვედრებია, რომელნიც წილნაყარნი არიან უაზრობასთან. გარდა ამისა, შექსპირის წინააღმდეგ მიმართული სხვადასხვა ბრალდებანი ურთიერთს გამოორიცხვენ, მაგალითად, ერთის მხრივ, შექსპირი ჩვეულებრივი გამართობია, „არა სერიოზულია“ და, მეორეს მხრივ, იგი გამუდმებით აჩრის თავის საკუთარ აზრებს პერსონაჟებს, და საერთოდ არც იგრძნობა, რომ ტოლსტოი თავის კრიტიკულ შეხედულებას სრული რწმენით გამოთქვამს. ყოველ შემთხვევაში, შეუძლებელია ვირწმუნოთ, რომ მას ბოლომდე სჯერა თავისი მთავარი თეზისის: საუკუნეების მანძილზე მთელი ცივილიზებული სამყარო შეპყრობილი იყო გიგანტური და სავსებით ნათელი სიკრუით, რაც მხოლოდ მან, ტოლსტოიმ, ამოიციო. რასაკვირველია, მისი სიძულვილი შექსპირისადმი საკმაოდ რეალურია, მაგრამ მისი მიზეზები შეიძლება არ იყოს ის, რაზედაც იგი ასე ღიად ლაპარაკობს, არამედ სულ სხვა რამ, ანდა ნაწილობრივ მაინც სხვა რამ და სწორედ მათში იყოს დაფარული ამ პამფლეტის დაწერის აზრი.

აქედან უნდა დაიწყოთ. ამასთან, არსებობს ამ იდეალების ახსნის გზა:

ყოველ შემთხვევაში, არსებობს კითხვა, რომელსაც შეუძლია მიგვანიშნოს ეს გზა, რატომ აირჩია ტოლსტოიმ თავის სამიზნედ მაინცდამაინც „მეფე ლირი“ შექსპირის უამრავ პიესათა შორის? მართალია, ლირი ისე კარგადაა ცნობილი და დიდად დაფასებული, რომ იგი ჭეშმარიტად შეიძლება მივიჩნიოთ შექსპირის საუკეთესო თხზულებათა ნიმუშად, მაგრამ, ნათელია, რომ თავისი მიკერძოებული განხილვის ობიექტად ტოლსტოის უნდა შეერჩია სწორედ ის პიესა, რომელიც მას ყველაზე მეტად სძაგდა, ხომ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი გრძობდა განსაკუთრებულ ზიზღს მაინცდამაინც ამ პიესისადმი, რადგან აშკარად თუ ბუნდოვნად, ხედავდა მსგავსებას საკუთარ და ლირის ისტორიას შორის? მაგრამ, უმჯობესია, ამ საიდუმლოს სხვა მხრიდან მივუდგეთ — ანუ გავარჩიოთ „ლირი“ და მისი ის ლირსებანი, რაზედაც სდუმს ტოლსტოი.

ერთი ის უპირველესი თავისებურება, რომელსაც ინგლისელი მკითხველი შენიშნავს ტოლსტოის პამფლეტში, ის გახლავთ, რომ ნათელია თუ როგორ უჭირს მას ბრძოლა შექსპირის, როგორც პოეტის წინააღმდეგ, შექსპირის იგი განიხილავს უპირველესად როგორც დრამატურგს, და რადგანაც მისი პოპულარობა უეჭველია, ეს მისი სცენური სიმაჩვევის წყალობააო, რომელიც ნიჭიერი მსახიობებისათვის კარგ შესაძლებლობებს ქმნისო. მაგრამ თუ ვილაპარაკებთ ინგლისურენოვან ქვეყნებზე, სრულიადაც არაა ასე. ზოგიერთი პიესა, შექსპირის მოყვარულთაგან ყველაზე მეტად დაფასებული (მაგალითად „ტიმონ ათენელი“) იშვიათად იდგმება, ანდა სულაც არ იდგმება, მაშინ როდესაც, ყველაზე სცენური პიესა (მაგ. „ზაფხულის ღამის სიზმარი“), ვაცილებით ნაკლებ ალტაცებას იწვევს, მათ, ვისაც განსაკუთრებით მოსწონთ შექსპირი, უყვართ იგი უპირველესად მისი ენის, მისი სიტყვების მუსიკის გამო, რომელსაც თვით ბერნარდ შოუ, კიდევ ერთი მტრულად



განწყობილი კრიტიკოსი, „მოუგერიებელს“ უწოდებს. ტოლსტოი ამას უგულვებელაჰყოფს და ასე გვგონია, არ ესმის, რომ ლექსი შეიძლება წარმოადგინდეს განსაკუთრებულ ღირებულებას იმ ადამიანებისთვის, რომელნიც ლაპარაკობენ იმ ენაზე, რაზედაც არის დაწერილი ნაწარმოები. ტოლსტოის ადგილზეც რომ დაედგეთ და ვეცადოთ წარმოვიდგინოთ შექსპირი როგორც უცხოელი პოეტი, მაინც ნათელი იქნება, რომ ტოლსტოის რაღაც გამოჩნა. პოეზია, როგორც ჩანს, არა მარტო ზმები და ასოციაციებია, მოკლებული ღირებულებას თავისი ენობრივი კულტურის მიღმა: წინაღმდეგ შემთხვევაში — როგორღა ავხსნათ, რომ ზოგიერთი ლექსი, მათ შორის აწ უკვე მკვდარ ენაზე დაწერილი, ასე წარმატებით სძლევს ყოველგვარ საზღვრებს? ნათელია, რომ ისეთი ლირიკა, როგორცაა „ხვალ ვაღენტიანობის დღეა“ შეუძლებელია დამაკმაყოფილებლად ითარგმნოს, მაგრამ შექსპირის ნაწარმოებთა მეტი წილი არის სხვა რამ. განცალკევებული სიტყვისაგან, რასაც შეგვიძლია პოეზია ვუწოდოთ.

ტოლსტოი მართალია, როცა ამბობს, რომ „ლირი“ როგორც პიესა მაინცდამაინც კარგი არაა. იგი ძალზე გაწელილია, მასში ძალიან ბევრი პერსონაჟი და მიტმანებული სცენაა. ერთი გულბოროტი ქალიშვილი საცესებით საკმარისი იქნებოდა და ედგარიც — ზედმეტი პერსონაჟია: მართლაც, პიესა უკეთესი იქნებოდა, უკეთეს მას გამოვალებდით გლოსტერსა და მის ორთავე ვაჟიშვილს, და მაინც, მიუხედავად ამისა, რაღაც მსგავსი მოდელია (ანდა შესაძლოა, მხოლოდ ატმოსფერო) შენარჩუნებულია, მიუხედავად მთელი ამ სირთულისა და Longeurs (ფრ. გრძლივობა). „ლირი“ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორც თოჯინური სპექტაკლი, როგორც პანტომიმა, ბალეტი, სურათების სერია. მისი პოეზიის ნაწილი და, შესაძლოა, ყველაზე არსებითი ნაწილი, ეკუთვნის სიუჟეტს

და არ არის დამოკიდებული არც სიტყვების ცალკეულ შეთანხმებებზე და არც წარმოდგენაში განსხვავებულ პიესაზე. დავხუჭოთ თვალები და დავფიქრდეთ „მეფე ლირზე“, თუკი ეს შესაძლებელია, ისე რომ მეხსიერებით არ გამოვიხმოთ რაიმე დიალოგი, რას ვიხილავთ? აი, რას ვხედავ მე, მაგალითად: დიდებული მოხუცი, გრძელ შავ მოსასხამში გახვეული გაშლილი თეთრი თმებით და წვერით, ბლერის გრავიურის პერსონაჟი (ამავდროს საკმაოდ საინტერესო მსგავსებაც შეიქნება ტოლსტოისთან), ქარიშხალში მოხეტიალედ, მასხარასა და შეშლილი თომას თანხლებით, რომელიც წყველა-კრულვას უთვლის ცასა და დედამიწას: აი, სცენა იცვლება, და მოხუცი კაცს, რომელიც ისევ ისე იწყველება, იგინება და ძველებურად არაფერი არ გაეგება, ხელებზე უსვენია მკვდარი ქალიშვილი, ხოლო უკან ჩამოხრჩობილი მასხარას სხეული ირწყევა. აი, განძარცვული ჩონჩხი პიესისა, მაგრამ აქაც კი ტოლსტოის სურს დიდი ნაწილი ჩამოათალოს იმას, რაც არსებითია. იგი უარყოფს ქარიშხალს: არ არისო აქ საჭირო, უარყოფს მასხარას, რომელიც, მისი შეხედულებით, ძალზე მოსაწყენია, თავმომაბეზრებელი და უხამსი ხუმრობების რუპორია. იგი უარყოფს კორდელიას სიკვდილს, რომელიც, მისი აზრით, პიესას ართმევს მორალს, ტოლსტოის მიხედვით, ძველი პიესა „King Lear“, რომელიც შექსპირმა გადაამუშავა, „მთავრდება... უფრო ნატურალურად, უფრო შეესაბამება მყურბლის ზნეობრივ მოთხოვნილებას, ვიდრე შექსპირთან, და თუნდაც სწორედ იმითაა სწორი, რომ ფრანგთა მეფე ამარცხებს უფროსი ქალიშვილების ქმრებს და კორდელია კი არ იღუპება, არამედ უბრუნებს ლირს თავის ძველ დიდებას“.

სხვა სიტყვებით, ტრაგედია უნდა გადაიქცეს კომედიადა, ანდა, შესაძლოა ესეც, მელოდრამად. ამავდროს საეკვია, რომ ტრაგედიის აზრი და-



ემთხვეს ღმერთისადმი რწმენას; და ესეც სათქმელია, იგი არ დაემთხვევა ადამიანურ ღირსებათა ურწმუნობას და რაღაც „ზნეობრივ მოთხოვნილებებს“, რომლებიც თავს მოტყუებულად იგრძნობენ უკეთეს სიკეთე ვერ იზეიმებს. ტრაგიკული სიტუაცია სწორედ მაშინ წარმოიქმნება, როცა სიკეთე არ ზეიმობს და მაშინ გრძნობ, რომ ადამიანი უფრო კეთილშობილია იმ ძალებთან შედარებით, რომლებიც მას ღუპავენ. ალბათ, უფრო მეტად ნიშანდობლივია, რომ ტოლსტოი გასამართლებელს ვერაფერს ვერ ზედავს მასხარას არსებობისათვის. მასხარა მთელი პიესის არსია. იგი არა მხოლოდ რაღაც ქოროს მსგავსია, რომელიც ცენტრალურ სიტუაციას უფრო ინტელიგენტურად ხსნის, ვიდრე სხვა პერსონაჟები, არამედ ღირის მრისხანების ფონიცაა.

მისი ხუმრობა, გამოცანები, რითმათა ნაგლეჯები, ღირის მაღალგონებრივი ბოდვის მისამართით თქმული დაუსრულებელი ქლიკი, ჩვეულებრივი დაცივიდან გადაიზრდება მელანქოლიური პოეზიის მსგავს რაღაცაში.

(ღირი. მასხარაც ყოფილვარ...

მასხარა. ეგლა შერჩა უფლისაგან ნაბოძები, სხვა ყველაფერი დაარიგა.) ყოველივე ეს მორაკრაკებს როგორც სალი აზრის ანკარა წყარო, მთელ პიესას უფლის და მოგვაგონებს, რომ მიუხედავად უსამართლობისა, სისასტიკისა, სიკრუისა და სიყრუისა, რომელნიც აქ გაბატონებულან, სიცოცხლე უფრო ძალუმად ფეთქს, ვიდრე სადმე სხვაგან. ტოლსტოის მიერ მასხარას უარყოფაში სკვივის მისი ღრმა უთანხმოება შექსპირთან. იგი საკმაო დამაჯერებლობით ჰგმობს შექსპირის პიესების ღვარკნილობას, შეუსაბამობას, უცხო დანამატებს, სიუჟეტების უჩვეულობას, ენის გაფუყულობას. მაგრამ რასაც სულის სიღრმეში იგი არ იწონებს, ვგონებ, ყველაზე მეტად — ეს არის ერთგვარი გაცვეთილობა — სიამოვნების მიღებისაკენ ლტოლვა კი

არა, არამედ ინტერესი უშუალოდ ცხოვრების პროცესისადმი. შეცდომები იქნებოდა წარმოგვედგინა ტოლსტოი ვითარცა მორალისტი, რომელიც მხატვარს ესხმის თავს. ის არასოდეს არ ამბობდა, რომ ხელოვნება, როგორც ასეთი, საზიანოა ან უაზროა, როგორც არ ამბობდა — ტექნიკური ვირტუოზობა უსარგებლოა.

თავისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებში მისი მთავარი მიზანი იყო ადამიანური შემეცნების წრის შემცირება. ადამიანის ინტერესები, მისი ყოველდღიური ბრძოლა, ფიზიკურ სამყაროსთან მისი შეხების წერტილები, ისე უმნიშვნელო უნდა ყოფილიყო და ისე მცირე, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელი იყო. ლიტერატურა უნდა შედგებოდეს დეტალებისაგან გაწმენდილი და ენისაგან თითქმის დამოუკიდებელი იგავებისაგან, არაკებისაგან. იგავები — აქ ტოლსტოი განსხვავდება ჩვეულებრივი პურიტანებისაგან — უნდა წარმოადგენდნენ ხელოვნების ნაწარმოებებს, მაგრამ მათგან გამოძევებულ უნდა იქნას სიამოვნება და ცნობისმოყვარეობა. მეცნიერებაც უნდა გაემიჯნოს ცნობისმოყვარებას. მეცნიერებამ — ამბობდა ტოლსტოი — ის კი არ უნდა აღმოაჩინოს, რაც ხდება, არამედ ადამიანებს ასწავლოს, თუ როგორ უნდა იცხოვრონ. მრავალი პრობლემა (მაგალითად, დრეიფტისის საქმე) უბრალოდ არ იმსახურებენ ჩვენი ყურადღების მიპყრობას, დაე ისინი საკუთარ მდინარებას მიჰყვნენ. სინამდვილეში, ტოლსტოის მთელი ეს თეორია „ცდუნებაზე“ და „ეპიდემიურ ჰიპნოზზე“, რომლებსაც იგი უტოლებს ისეთ მოვლენას, როგორიცაა პოლანდიელთა გატაცება ტიტების გამოყვანით, გვიჩვენებს, რომ იგი მზადაა ადამიანის მოღვაწეობის მრავალსახეობა განიხილოს როგორც ჰიანქველების ფუსფუსი, მათი გაუთავებელი წაღმა-უქლმა სირბილი — გაუგებარი და უინტერესო. ნათელია, რომ იგი ვერ ეგუებოდა ისეთ ქაოტიურ, დანაწევრებულ, არათანამიმდევრულ მწე-

რას, როგორც შექსპირია მისი რეაქცია ჰგავდა გალიზიანებული მოხუცის ქცევას, რომელსაც თავს აბეზრებს ცელქი ბავშვი. „რას დახტიხარ აქეთ-იქით და ჩემსავით რატომ არ ჩერდები ერთ ადგილზე?“ გარკვეული აზრით მოხუცი მართალია, მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ ბავშვი მთელი თავისი სხეულით გრძნობს იმას, რაც უკვე დაუკარგავს ამ მოხუცს. და თუ კი ამ მოხუცმა იცის ასეთი შეგრძნების არსებობა, ეს კიდევ უფრო აძლიერებს მის გალიზიანებას: რომ შეეძლოს, იგი სიამოვნებით გადააქცევდა ყველა ბავშვს მოხუცად. ტოლსტოიმ კი, შესაძლოა, არ იცის, თუ რა დაჰკარგა შექსპირში, მაგრამ იგი გრძნობს, რომ რალაცა დაკარგა და მიაჩნია, სხვებმაც უნდა დაკარგონ ეს რალაცა. ბუნებით იგი დესპოტი და ეგოისტი იყო. როგორც კი წამოიზარდა, მას შეეძლო, გულმოსულს, გაწლახა თავისი მსახური, ხოლო ცოტა მოგვიანებით, როგორც მისი ინგლისელი ბიოგრაფი დერიკ ლეონი წერს, ხშირად შეიგრძნობდა სურვილს სიფათში ეთხლიშა ყველასათვის, ვინც კი მის აზრს არ გაიზიარებდა. არ არის აუცილებელი რათა ტემპერამენტის ამგვარ გამოვლენას კაცი რელიგიისაკენ მოქცევით შეებრძოლოს. სინამდვილეშიაც ჩვეულებრივი მოვლენაა: ზნეობრივი გარდაქმნის ილუზია საშუალებას აძლევს თანდაყოლილ მანკიერებას კიდევ უფრო ლალად გაიფურჩქნონ, ვიდრე ოდესმე და თანაც, კიდევ უფრო დახვეწილ ფორმაში. ტოლსტოიმ შესძლო უარყოფი ფიზიკური ძალადობა და ყველაფერი ის რაც მას წარმოშობს, მაგრამ იგი უძლური აღმოჩნდა გამოეჩინა მომთმენლობა და მორჩილება, და მაშინაც კი, როცა არაფერი ვიცით მისი სხვა ნამუშევრების შესახებ, ამ ერთი პამფლეტის მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ სულიერი ტერორისაკენ მის მიდრეკილებაზე.

მაგრამ ტოლსტოი მართლ იმავეს არ ცდილობს, რომ სხვებს წაართვას ის სიამოვნება, რომლის გაზი-

რება მას მათთან არ შეუძლია. ამას იგი როგორმე თავს გააფრთხილებს. მაგრამ მისი წინააღმდეგობა შექსპირთან კიდევ უფრო შორს მიდის. ეს არის ცხოვრებისადმი რელიგიურ და პუმიანტიარულ დამოკიდებულებას შორის განხეთქილება. აი, აქ ჩვენ ვუბრუნდებით „მეფე ლირის“ ცენტრალურ თემას, რომელსაც ტოლსტოიმ არ მიაქცია ყურადღება, თუმცა სიუჟეტს კი ყურადღებით გაადევნა თვალნი.

„ლირი“ შექსპირის ერთ-ერთი იმ პიესათაგანია, რომლის შესახებ შეგვიძლია შეუშეძარად ვთქვათ, თუ რა არის იქ მოთხრობილი.

როგორც სამართლიანად ჩივის ტოლსტოი, მრავალი აბდა-უბდა დაუწერიათ შექსპირზე, როგორც ფილოსოფოსზე, ფსიქოლოგზე, როგორც „ზნეობის უღიდეს მასწავლებელზე“ და ა. შ. შექსპირი არ იყო სისტემატური მოაზროვნე, მისი ყველაზე სერიოზული აზრები ხშირად უადგილო ადგილას ან არაპირდაპირაა გამოთქმული და ჩვენ არ ვიცით მიზანდასახულად თუ წერდა მათ, არც ის ვიცით, მას მიკუთვნებულ პიესათა შორის რომელია ნამდვილად მისი დაწერილი. სონეტებში იგი საერთოდ არასოდეს არ მიმართავს დრამატურგას, როგორც თავისი შემოქმედების ნაწილს, თუმცა ოდნავი დამორცხვებით მიგვანიშნებს თავისი აქტიორული კარიერის გამო. ადვილი შესაძლებელია, რომ თავისი პიესების ნახევარს იგი მიიჩნევდა ხალტურად და სულაც არ ენაღვლებოდა მათი ჩანაფიქრის და ასახულის ქეშმარიტება, როცა აჩქარებით კრიდა და კერავდა მოპარული მასალისაგან, რომელიც რამდენადმე მაინც ესადაგებოდა სცენას. ამით ყველაფერი არ არის თქმული. დავიწყეთ თუნდაც იმით, რასაც ხაზგასმით ამბობდა ტოლსტოი: შექსპირს ჩვევად ჰქონდა თავისი პერსონაჟების პირით უადგილოდ ეთქვა სხვადასხვა ზოგადი მოსაზრებანი. ეს სერიოზული ხარვეზია დრამატურგისათვის და მაინც ესეც კი არ შეე-



საბამება შექსპირის ტოლსტოისეულ გამოსახულებას ვითარცა ვულგარულ ლიტერატურულ მედღეურეზე, რომელსაც არ გააჩნია საკუთარი აზრები და ძალიან მცირე დანახარჯებით ძალზე დიდი ეფექტის მიღწევა დაუსახავს მიზნად. უფრო მეტიც, 1600 წლის შემდეგ დაწერილი პიესების ერთ დიუჟინზე მეტი, უეჭველია, შეიცავენ ჩანაფიქრსაც და ზნეობასაც. ყველა ისინი ტრიალებენ ცენტრალური პრობლემის ირგვლივ, რომელიც შეიძლება ერთ გარკვეულ ცნებამდე დავიყვანოთ, მაგალითად, „მაკბეტი“ — სიყვარულზე დაწერილი პიესაა. „ტიმონ ათენელი“ კი — ფულზე. „ლირის“ საგანია — განდგომა... და საკუთარი ნებით უნდა დაიბრმავო თავი, რათა ვერ გაიგო, რასაც შექსპირი ლაპარაკობს.

ლირი უარს ამბობს ტახტზე, მაგრამ ამავე დროს იმედოვნებს, რომ ყველაფერი ძველებურად დარჩება და ისე მოექცევიან, როგორც ხელმწიფს ეკადრება. მას არ ესმის, რომ თუკი იგი უარს ამბობს ხელისუფლებაზე, ამით დაუყოვნებლივ ისარგებლებს მისი გარემოცვა და განსაკუთრებით ისინი, ვინც ყველაზე მეტად ექლესებოდა, ანუ რიგანი და გონიერი — სწორედ ისინი, რომლებიც მის წინააღმდეგ ილაშქრებენ, როცა ლირი აღმოაჩენს, რომ ძველებურად უკვე აღარ შეუძლია აიძულოს ადამიანებს მორჩილება, იგი ცოფდება, რასაც ტოლსტოი უწოდებს უცნაურსა და არაბუნებრივს, მაგრამ რაც ზუსტად შეესაბამება ლირის ხასიათს. თავისი შემოიღობის და სასოფარკეთის უამს იგი გაიფიქროს ორ სულიერი მდგომარეობას, რომელიც ასევე ბუნებრივია იმ ვითარებისთვის, რაშიც იგი იმყოფება: თუმცა, შესაძლებელია, ერთი მდგომარეობა გამოყენებულია თვით შექსპირის საკუთარი აზრის გამოსათქმელად. პირველი მდგომარეობა ეს არის — აღშფოთება, როცა ლირი მისტიკის დაკარგულ სამეფო გვირგვინს და ერთხანს ებღაუჭება ფორმალური

კანონის ძველმანებსა და საყოველთაოდ მიღებულ მორალს. მეორე მდგომარეობაა — უძლიერი გახელება, როცა იგი თავის წარმოსახვაში შურს იძიებს მათზე, ვინც ბოროტება მიუზღო მას: „მენდართა რაზმი უნდა შეეკრიბო, ცხენებს ნაბრძნებს ამოვაკრავთ ფლოქვებზე, მივეპარებით ჩემს სიძებებს და ამოვკლტავთ. არავის არ დავინდობთ. არავის, არავის, არავის!“

მხოლოდ ბოლოში, როგორც ეს ნორმალურ ადამიანს შეპყვრის, ხვდება იგი, რომ ძალა, შურისგება და გამარჯვება ჩირადაც არ ღირს:

„ჯობს, რომ ახლავე გამოგვეტოროს საპყრობილეში.“

როგორც ჩიტები გალიაში, ისე ვიცხოვრებთ და ვივალდებთ... იქ, ქვის კედლებში. თავს

დავალწევთ

ხელისუფალთა ცრუ მოძღვრებებს, მათ უღმობელ მონაცვლეობას, მოზღვავებას და უკუქცევას“.

მაგრამ, როცა ამას აღმოაჩენს, უკვე ძალზე გვიანაა — მისი და კორდელიას სიკვდილი წინასწარაა განჩინებული. ასეთია სიუჟეტი და მიუხედავად ჩვენი მონათხრობის სიტლანქისა — ძალიან კარგი სიუჟეტი გახლავთ.

განა არ არის საინტერესო, ყოველივე ეს შეუვლადროთ თვით ტოლსტოის ცხოვრებას? არსებობს უმთავრესი მსგავსება, რომელიც პირველივე შეხედვით ადვილად შეგვიძლია დავინახოთ, რადგან ტოლსტოის ცხოვრების ყველაზე შთამბეჭდავი მოვლენა, ისევე როგორც ლირის ცხოვრებაში, იყო განსაკუთრებული აქტი — მთელ სიმდიდრეზე უარის თქმისა. მოხუცებულობაში მან უარი თქვა ქონებაზე, ტიტულზე, საავტორო უფლებებზე და გულწრფელად, თუმცა უშედეგოდ, სცადა გაქცეოდა თავის პრივილეგიურულ მდგომარეობას და ეცხოვრა გლეხის ცხოვრებით. მაგრამ უფრო ღრმა და მნიშვნელოვანი დამთხვევა იმაში მდგომარეობს, რომ ტოლსტოი, ისევე როგორც ლირი, მისდევდა მცდარ სურვილებს და ვერ



მიადწია იმ შედეგებს, რისი იმედიც ჰქონდა.

ტოლსტოის მიხედვით, ყოველი ადამიანის მიზანი — ბედნიერებაა და ამ ბედნიერებას შეიძლება მიადწიო მხოლოდ ღმერთის ნების აღსრულებით. მაგრამ ღვთის ნების შესრულება იმას ნიშნავს, რომ უარპყო ყველა მიწიერი სიხარული და დიდება, იცხოვრო მხოლოდ სხვათათვის. საბოლოო ჯამში ტოლსტოიმ უარპყო ამქვეყნიური ცხოვრება და ელოდა, რომ ეს სამყარო მას უფრო ბედნიერს გახდიდა. მაგრამ, თუ მისი ცხოვრების უკანასკნელ წლებზე რაიმეს გარკვევით ვიტყვით — ეს ისაა, რომ იგი არ ყოფილა ბედნიერი. პირიქით, კვლავშეშლილობის ზღვარს უწია იმ ხალხის დამოკიდებულების წყალობით, რომლებიც სდევნიდნენ მას სწორედ ამ უარყოფის გამო.

ისევე როგორც ლირი, ტოლსტოი არ იყო მორჩილი და ცუდად ერკვეოდა ახლობლების ხასიათში. ზოგჯერ იგი იმასაც კი ფიქრობდა, რომ დაბრუნებოდა თავის არისტოკრატიულ ჩვევებს (მიუხედავად იმისა, რომ გლეხური ხალათი ეცვა), თავის შევითავან ორზე ამყარებდა მთელ იმედებს და სწორედ ეს ორი გამოვიდა მის წინააღმდეგ. რასაკვირველია, უფრო ნაკლები გააფთრებით, ვიდრე რიგანი და გონერლი.

მისი გადაჭარბებული ზიზღი სექსუალობისადმი ასევე აშკარად ჰგავს ლირის ამგვარსავე თვისებას. ტოლსტოის ფრაზა იმის შესახებ, რომ ქორწინება — ეს არის მონობა, მოყირპება, ზიზღი და ნიშნავს იმას, რომ შეეგუო სიმბინჯის, სიბინძურის, აქოთებულის, ჩწყულებების არსებობას შენს ირგვლივ, — ერთობ შეეფარდება ლირის აღშფოთების კარგად ცნობილ ამოფრქვევას: „არა, ქალი კენტავრს ჰგავს, წელს ზემოთ ღვთიურ არსებად გვევლინება, ქვემოთ კი ბნელეთია, ჯოჯოხეთი, გავარვარებული კუბრი, აშშორებული გზა სამარისაკენ, კეთრი, შერცხვენა! ფუ! ფუ! როგორ ყარს!

ექიმო! სუნამო მომეცი, ეს შშორის სუნის რომ მოვიშორო!“

და მაინც ტოლსტოის არ შეეძლო განუკვრიტა — არც მაშინ, როცა წერდა ესესე შექსპირზე და არც თავისი ცხოვრების დასალოერზე, როცა იგი მოულოდნელად გაიქცა ამქვეყნად სახეტიალოდ თავისი ერთგული ქალიშვილის თანხლებით, რათა ერთ მიგდებულ სადგურზე, ღარიბულ სახლში ამოხდენოდა სული, რა აშკარად მოგვაგონებს ყოველივე ეს „ლირს“.

რასაკვირველია, არავის არ შეუძლია ამტკიცოს, რომ ტოლსტოის შეცნობილი ჰქონდა ეს მსგავსება, არც იმის თქმა შეიძლება, რომ აღიარებდა ამ მსგავსებას. ვინმეს რომ მიენიშნებინა ეს გარემოება, მაგრამ პიესისადმი მის დამოკიდებულებაზე არ შეეძლო არ ემოქმედა ამ თემას. უარის თქმა ხელისუფლებაზე, საკუთარი მიწების დარიგება ისეთი რამაა, რომელთა გამო მას ღრმა მიზეზები ჰქონდა. თუმცა, შესაძლოა, იგი ყველაზე მეტად განარისხა იმ მორალმა, რომელიც გამოჰკვეთა შექსპირმა „ლირში“, განსხვავებით სხვა პიესათავან (მაგალითად „მაკბეტი“), რომელნიც ნაკლებად ეხებიან ტოლსტოის პირად ცხოვრებას. მაგრამ რაში მდგომარეობს „ლირის“ მორალი? შესაძლოა აქ ორი მორალია, ერთი აშკარად გამოკვეთილი, მეორე — სიუჟეტში ნაგულისხმები.

შექსპირი ხელმძღვანელობს იმ თეზისით, რომ როცა კაცი თავისი ნებით თავს იუძღურებს, ამით იგი სწვებს თავდასხმის საბაბს აძლევს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ყველა შენს წინააღმდეგ გამოვიდეს (კენტი და მასხარა თავიდან ბოლომდე ლირის ერთგული არიან), მაგრამ, ისიც ცხადია, რომ ვიღაცა მაინც ასე მოიქცევა. თუ თქვენ იარაღს გადაადგებთ, მაშინ ვინმე ნაკლებად დელიკატური ტიპი ამ იარაღს აიღებს ხელში, თუ თქვენ მეორე ლოყას მიუშვრთ, უფრო მაგრად გლეწავენ მეორე სილას. ყოველთვის ასე როდი ხდება, მაგრამ უნდა ელოდე ამას და წუწუნს ნუ მოჰყვები თუკი ეს სწორედ



ასე მოხდა. მეორეჯერ გაწული სილა — ეს, ასე ვთქვათ, — მეორე ლოყის მიშვერის პროცესის შემადგენელი ნაწილია. უპირველესად აქ იღებს სათავეს ვულგარული საყოველთაოდ მიღებული მორალი, რომელიც ასე გამოთქვა მასხარამ:

„ვინც მთელ ქონებას დაარიგებს იმის იმედით, კეთილ კაცად მომხატლავენო — მასხარაა, კეთილი ტიკიმასხარა...“

მაგრამ არის მეორე მორალიც. შექსპირი არასოდეს არ ახვევდა მას მრავალსიტყვაობის სამოსელში და არცაა დიდად მნიშვნელოვანი, თავად მას ბოლომდე ჰქონდა თუ არა ეს შეცნობილი, იგი იგულისხმებოდა თვით სიუჟეტში, რომელსაც შექსპირი ხელახლა გაიზარებდა ხოლმე ან რაიმეს დაამატებდა თავისი ჩანაფიქრის განხორციელების მიზნით. ეს მორალი ასე შეიძლება გამოითქვას: „თუ მაინცდამაინც გინდა — გაასაჩუქრე შენი მიწები, მაგრამ ამისგან ბედნიერებას ნუ მოელო. შესაძლებელია, რომ არ შეგხვდეს ბედნიერება. თუ სხვებისთვის ცხოვრობ, სხვებისთვის უნდა იცხოვრო და არ უნდა ეძიო კიდევ სხვა გზები რაღაც უპირატესობის მომსახურებლად“.

ცხადია, რომ ასეთი მოსაზრებანი მიუღებელი იყო ტოლსტოისათვის პირველი გამოხატავს პრიმიტიულ, მდაბალ ეგოიზმს, რომელსაც მართლაც გაუბოღდა. მეორე კი უპირისპირდება მის სურვილს — მგლებიც მაძლრად იყვნენ და ცხვრებიც — ანუ უპირისპირდება მის სურვილს დაანგრიოს პირადი ეგოიზმი და ამ გზით მარადიულ სიცოცხლეს ეზიაროს. რასაკვირველია, „ლირი“ ალტრუიზმის სასარგებლოდ აღვლენილი ჰიზნი არაა. იგი უბრალოდ ცხადყოფს ეგოისტური განზრახვით ტაბტიდან გადადგომის პრაქტიკულ შედეგებს. შექსპირმა საგულდაგულოდ გამოჰყო „ლირი“ ყველაფერი მიწიერი და ვისმესათვის მხარის დაკერა რომ დასკირებოდა ამ თავის პიესაში, იგი თავის სიმბათიებს მასხარასაკენ გადახრიდა. საბოლოო ჯამში კი მას შეეძ-

ლო ერთბაშად მოეცვა მთელი კონფლიქტი და ტრაგედიის დონემდე აეწიდა იგი. ბიწიერება დასჯილია. მაგრამ სიკვლეუ არ წაუხალისებიათ. შექსპირის ბოლო ტრაგედიების მორალი არ არის რელიგიური ამ ცნების ჩვეულებრივი გაგებით და ქრისტიანული ხომ არ არის და არა. მხოლოდ ორს ამ პიესათაგან — „ჰამლეტსა“ და „ოტელოს“ — უღვეთ სათავე ქრისტიანული ერის საზღვრებში, მაგრამ მათშიც, თუ გამოვრიცხავთ ანტიკური თეატრიდან გადმოსულ აჩრდილს „ჰამლეტში“. არსად არაა მითითებული მიღმური ქვეყანა, სადაც ყველაფერი წესრიგს არის დამორჩილებული. ყველა ეს ტრაგედია სათავეს იღებს ჰუმანიტარულ საწყისში — ცხოვრება თუმცა კი სავსეა სამსალით. ღირს იმად, რომ იცხოვროს კაცმა, და ადამიანი კეთილშობილი ცხოველია — ანუ სათავეს იღებს იმ რწმენაში, რომელსაც მოხუცი ტოლსტოი არ იზიარებდა.

ტოლსტოი არ იყო წმინდანი, თუმცა ძალიან კი ცდილობდა ყოფილიყო, და ის მოთხოვნები, რომელსაც იგი უყენებს ლიტერატურას, „იმ სამყაროს“ მოთხოვნებია, მნიშვნელოვანია იმის გაგება, რომ განსხვავება წმინდანსა და ჩვეულებრივ ადამიანურ არსებას შორის — ეს არის განსხვავება სახეობისა და არა დონის, ეს იმას ნიშნავს, რომ პირველი არ არის მეორეს აღმატებული ხარისხი. წმინდანი, ყოველ შემთხვევაში ტოლსტოის გაგებით, არ ცდილობს იმოქმედოს. ილვაწოს არსებული სამყაროს შეცვლის მიზნით: იგი ცდილობს დასასრულამდე მიიყვანოს იგი და სხვა რაღაც შექმნას მის ადგილზე. ამგვარი იდეების ერთი ტიპიური გამოხატულებაა, თქმა: უქორწინობა უფრო „ამაღლებული“ ვიდრე ქორწინება მართლაც, ამბობს ტოლსტოი — როგორც კი ვწყვეტთ გამრავლებას, ბრძოლას, ჭიდილს და ტყობას, მაშინ ჩვენ ვთავისუფლებით არა მართო ჩვენ ცოდვათაგან, არამედ ყველა-



ფერი იმისაგან, რაც მიწიერ კერპებთან გვაკავშირებს — თვით სიყვარულის ჩათვლით, როცა ყველა ტანჯვას მოელბება ბოლო და დადგება მარადიული სასუფეველი. მაგრამ ჩვეულებრივ ადამიანურ არსებას არ სურს ეს მარადიული სასუფეველი: მას სურს გააგრძელოს ცხოვრება ამ მიწაზე. იმიტომ კი არა, რომ იგი „სუსტია“, ცოდვილია და „უკეთესი დროებისაკენ“ მიილტვის. ადამიანთა უმრავლესობა მხიარულების დიდ წილს ამოხაპავს ხოლმე თავისი ცხოვრებიდან, მაგრამ ცხოვრების საბოლოო ბალანსში — ეს არის ტანჯვა და მხოლოდ ძალზედ ჰაბუკნი ანდა ძალზე ჩერჩეტნი აზროვნებენ სხვაგვარად. საბოლოო ჯამში სწორედ ქრისტიანული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი წარმოადგენს ეგოისტურს და პედანტურს, რადგანაც ყოველთვის არიდებს თავს მტკივნეულ ბრძოლას მიწიერი არსებობისათვის და მარადიული სიმშვიდის პოვნას რაღაც სამოთხისა თუ ნირვანის მსგავს რაიმეში ცდილობს. ჰუმანიტარული პოზიცია კი იმაში მდგომარეობს, რომ ბრძოლა უნდა გაგრძელდეს და რომ ბრძოლა ეს არის — ცხოვრების საფასური. „ადამიანები უნდა ითმენდნენ მაშინაც, როცა კვდებიან და მაშინაც, როცა იხადებიან ამქვეყნად: მთავარია მზად იყოს ადამიანი“ — ეს არ არის ქრისტიანული დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი. ხშირად ჰუმანისტებსა და რელიგიის მომხრეებს შორის ზავი ჩამოვარდება ხოლმე. მაგრამ სინამდვილეში შეუძლებელია მათი პოზიციების შეთავსება: უნდა გააკეთო არჩევანი იმ და ამ ქვეყანას შორის. და ადამიანთა უდიდესი უმეტესობა — თუკი მათ ესმით კამათის არსი — ამ ქვეყანას ამოირჩევენ. ამ არჩევანს გააკეთებენ იმდენად, რამდენადაც ისინი აგრძელებენ მუშაობას, მრავლდებიან და იხოცებიან, ნაცვლად იმისა, რომ დაამახინჯონ თავიანთი უნარი იმის იმედით, რომ თავიანთ ახალ არსებობას დაიწყებენ სადაც, სხვა ადგილას, ჩვენ ეკრძა რამ ვიცით შექსპირის რელი-

გიური რწმენის გამო და თუ შეეძლებად ვალიარებთ მის ნაწარმოებებს, ძნელია დამტკიცება, ჰქონდა თუ არა მას საერთოდ ასეთი რამ. ყოველ შემთხვევაში იგი წმინდანი არ ყოფილა და არც შეიძლებოდა რომ წმინდანი ყოფილიყო: — იგი იყო ადამიანური არსება და რაღაცა თვისებებით, არც თუ საუკეთესო არსება. ცნობილია, რომ ერთობ სიამოვნებდა მდიდარი და გველენიანი ადამიანების კეთილ განწყობა და შეეძლო სულმდაბალი ლაქუცი მათი გულის მოსაგებად. აშკარად ფრთხილობდა, მეტიც, ერთგვარ სიმზდალესაც იჩენდა თავისი არაპოპულარული აზრების გამოთქმისას. პერსონაჟებს თითქმის არასოდეს არ ათქმევინებდა ხოლმე ძირგამომთხრელ ანდა სკეპტიკურ რეპლიკებს, რომელიც შეიძლება თვით ავტორისათვის მიეწერათ. ყველა მის პიესაში მკვეთრ სოციალურ კრიტიკას გამოთქვამენ ის ადამიანები, რომლებსაც საყოველთაოდ მიღებული სიცრუისა არა სჯერათ — მასხრები, ბოროტმოქმედნი, შეშლილნი, ადამიანები, რომლებიც ავადმყოფობას იგონებენ, ანდა უმწვევესი ისტერიით შეპყრობილნი „ლირი“ სწორედ ისეთი პიესაა, სადაც ეს ტენდენცია განსაკუთრებით კარგად ჩანს. მასში ძალიან ბევრია შეფარული სოციალური კრიტიკა (რაც ტოლსტოის გამოჩნა მხედველობიდან), რომელსაც მასხარა, ედგარი, როცა იგი სიგიჟეს იგონებს, ანდა შეშლილი ლირი გამოსთქვამს. მაშინ კი, როცა ლირს ნათელი გონება აქვს, ძლივსძლივობით გვაწვდის გონივრულ რეპლიკებს. მაგრამ თვით ფაქტი, რომ შექსპირი ასეთ ფანდებს იყენებს, ადასტურებს თუ რაოდენ ვრცელია მისი აზროვნების საზღვრები. მას არ სჭირდება თავშეკავება ყველაფრის კომენტარებისაგან — ამისათვის, საჭიროების მიხედვით, იგი მრავალ ნიღაბს იცვლის. ვისაც ერთხელ მაინც ყურადღებით წაუყითხავს შექსპირი, ის ყოველთვის გამოიყენებს ცხოვრებაში მის ციტატებს, რადგან ცოტაა ამ

ქვეყნად ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც მას არ განუხილავს ან რომელსაც არ შეხებია, მისთვის დამახასიათებელი არასისტემატიურობიც (მაგრამ განმანათლებლური მისიით). თვით დამთხვეული აზრები, უცხო ჩამატებანი, რომლებითაც სავსეა მისი პიესები, კალამბურები და გამოცანები, სახელების სიები, „რეპორტაჟის“ ნაგლეჯები, ისეთები, როგორიცაა, ვთქვათ, მეეტლეების საუბარი „ჰენრი IV“-ში, უხამსი ანგლობები, მივიწყებული ბაღადაბიდან გადარჩენილი ფრაგმენტები — ეს სხვა არაფერია თუ არა მისი უზომო ენერჯის ამოფრქვევანი. შექსპირი არც ფილოსოფოსი იყო და არც სწავლული, მაგრამ იყო ცნობისმოყვარე, უყვარდა ეს სამყარო, ამ ცხოვრების მდინარება, რომელიც — იძულებული ვარ გავიმეორო — სულაც არ ნიშნავს უკეთესი დროების მოლოდინს, იმ იმედით, რომ ცოცხალი დარჩე, რაც შეიძლება დიდი ხნის მანძილზე, რასაკვირველია, თავის გონების ღირსებათა გამო არ არის შექსპირი ასე მარადიული, შეიძლება იგი არც კი გახსენებოდათ როგორც დრამატურგი, ამას გარდა პოეტი რომ არ ყოფილიყო. იგი უპირატესად ჩვენზე ზეგავლენას ახდენს თავისი ენით, თუ რამდენად იყო თავად შექსპირი შეპყრობილი სიტყვათა მუსიკით, ეს კარგად ჩანს პრისტოლის („ჰენრი IV“-ისა და „ვინმორელი მხიარული ქალების“ პერსონაჟი, რად), მონოლოგებში. რასაც პრისტოლი ლაპარაკობს, ყველაფერი ზედმიწევნით უაზრობაა, მაგრამ ეს სტრიქონები ცალ-ცალკე რომ განვიხილოთ, აღმოჩნდება, რომ ეს დიდებული რიტორიკული ლექსებია. ცხადია, რომ ნაწყვეტები, რომლებიც ელტრენ, როგორც უაზრობის ექო („Let floods o'erswel and fiends for food howl on“ და ა. შ.), ხშირად იბადებოდა შექსპირის თავში თავისთავად და იმისათვის რომ ისინი პიესებში გამოეყენებინა, ნახევრად გიჟ პერსონაჟებს იგონებდა ხოლმე.

ინგლისური ენა ტოლსტოის მშობ-

ლიური ენა არაა და არავის შეუძლია გააკიცხოს იმის გამო, რომ მას შექსპირის ლექსი არ აღელვებს; ვერც იმას ვსაყვედურებთ, რომ მას არ სჯერა შექსპირის უმაღლესი სიტყვიერი ოსტატობისა. მაგრამ, ამასთან, მან უარი თქვა ყოველგვარი განზრახვისაგან შეეფასებინა პოეზია მისი თვისებების მიხედვით. შეეფასებინა — ასე ვთქვათ, როგორც მუსიკის სახეობა. ვინმეს როგორმე რომ დაერწმუნებინა იგი: შენს მიერ შექსპირის დიდების უარყოფა მცდარია და შექსპირის პოპულარობა კეშმარიტებაზეა აღმოცენებულიო (ყოველშემთხვევაში, ინგლისურენოვან ქვეყნებში) და პოეტის მიერ თანმოვნების გაწყობის ხელოვნება ინგლისურად მოლაპარაკე მთელ თაობებს ჰგვრიდა უდიდეს სიამოვნებასო — ყველაფერი ეს შექსპირის სასარგებლოდ კი არ ჩაითვლებოდა, არამედ უმაღ პირიქით მოხდებოდა. ეს აღიქმებოდა როგორც მხოლოდ ერთი რიგითი ცდა შექსპირისა და მისი თაყვანისმცემლების არელიგიური, შექსპირის მიწიერი ბუნების დაცვისა. მაშინ ტოლსტოი იტყოდა ალბათ, რომ პოეზიაზე უნდა ვიმსჯელოთ არა მისი აზრის მიხედვით და რომ მომავლოებელი ხმები ცრუ შეპირების საშუალებას იძლევიან. მაგრამ ყველა დონეზე შედეგი იგივე იქნება — ეს არის ნათელი, და რასაკვირველია, სიტყვების მუსიკა არის ის, რაც ამ სამყაროს ეკუთვნის.

შეუძლებელია თავი დაავლწიოთ ერთგვარ ექვეებს როცა ვლაპარაკობთ ტოლსტოის ხასიათზე, ეს ასევე შეუძლებელია განდის ხასიათზე მსჯელობისას.

ტოლსტოი არ ყოფილა ვულგარული პირმოთნე, როგორც ამას ზოგიერთები ამბობენ, შესაძლოა მას შეეძლო უფრო დიდ რამეზე ეთქვა უარი, ვიდრე ის, რაზედაც მართლა სთქვა უარი, ყოველ ფეხის ნაბიჯზე რომ არ აღსდგომოდნენ ახლობლები, განსაკუთრებით მისი ცოლი; მაგრამ, მეორეს მხრივ, სახიფათოა მისი მიმდევრების შეფასებებზე დაყრდნობით რაღაც გარკვეუ-



ლო აზრი შეიმუშაო ისეთ ადამიანზე, როგორც ტოლსტოი იყო. შესაძლებელია, და ასეცაა ეს სინამდვილეში. — ასეთი მოღვაწენი მხოლოდ იმით იყვნენ დაკავებულნი, რომ ერთი სახის ეგოიზმი მეორეში გადაეზარდათ.

ტოლსტოიმ უარი სთქვა სიმდიდრეზე, დიდებასა და პრივილეგიებზე; მან უარჰყო ძალადობა და მზად იყო ამის გამო ეტანჯა; მაგრამ ძნელი დასაჯერებელია, რომ იგი განუდგა ძალდატანებას (ანდა სხვებზე ძალდატანების სურვილს). არის ოჯახები, სადაც მამას შეუძლია უთხრას შვილს: „უყურებს აგახვე თუ კიდევ ასეთ რამეს ჩაიდენ“. ხოლო თვალცრემლიანი დედა ხელში აიყვანს პირმშოს და ალერსით ეტყვის: „ეს არ არის კარგი, შვილო — გინდა დედიკოს გულ ატყინო?“ მაგრამ ვინ დაიწყებს იმის მტკიცებას, რომ მეორე ხერხი ნაკლებ ტრაგიკულია ვიდრე პირველი? რეალური მნიშვნელობა აქვს არა განსხვავებას ძალადობასა და არა ძალადობას შორის. არამედ იმას, გაქვს თუ არა შენ წყურვილი ძალაუფლებისა. არიან ადამიანები, რომლებიც დარწმუნებულნი არიან როგორც არმიის, ასევე პოლიტიკური ძალების უზენაობაში, მაგრამ ამის მოუხედავად, გაცილებით უფრო მიუღებელი და ინკვიზიტორული შეხედულებანი აქვთ. ვიდრე ნორმალურ ადამიანებს, რომლებიც დარწმუნებულნი არიან, რომ ზოგიერთ ვითარებაში ძალის გამოყენება აუცილებელია. ისინი არ ეუბნებიან ახლობლებს: „გააკეთე ეს ან ის, თორემ ციხეში წაზვალ“, სამაგიეროდ, თუ შესძლებენ, პირდაპირ ტყინში შეუძვრებიან და თავიანთი აზრების კარნახს მოჰყვებიან ისეთი მოძღვრებანი, როგორცაა პაციფიზმი, ანარქიზმი, რომლებიც გარეგნულად ვარაუდობენ ძალადობაზე ბოლომდე უარის თქმას, არსებითად, ხელს უწყობენ მსგავსი აზრების გაჩენას. თუ ხართ საგვ რწმენით, რომელიც თავისუფალია სიბინძურისაგან, რაც საერთოდ

ახასიათებს პოლიტიკას, — თუ გეწყინებ ისე, რომ თქვენთვის არავითარ მატერიალურ სარგებელს არ ელით — განა ეს თქვენს სიმართლეს არ ამტკიცებს? მაგრამ განა თქვენ მართლნი ხართ, რომ სხვა ყველა დანარჩენი აძულვით ზუსტად თქვენსავით იფიქრონ?

თუ ვირწმუნებთ იმას, რასაც ტოლსტოი თავის პამფლეტში ლაპარაკობს, მაშინ იგი არასოდეს არ ყოფილა შემძლე იმისა, რომ შექსპირში რაიმე ღირსება შეემჩნია. ყოველთვის უკვირდა, რომ მისი თანამოკალმენი — ტურგენევი, ფეტი და სხვები, სხვაგვარად ფიქრობდნენ. ჩვენ შეგვიძლია დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ თავისი რელიგიური ხასიათის მიმართების დაწერამდე ტოლსტოის დასკვნა შეიძლება ასეთი ყოფილიყო: „თქვენ გიყვართ შექსპირი, მე არ მიყვარს იგი, მოდით დარჩეს ეს ისე, როგორც არის“. მოგვიანებით, როცა იგი დასტოვა იმის შეგრძნებამ, რომ ყოველი ადამიანი მნიშვნელოვანი მოვლენაა, იგი ჩაუფიქრდა შექსპირის ნაწარმოებებს და იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ისინი რალაც სახიფათო რამეს წარმოადგენენ, რაც უფრო მეტად მიუღებენ ყურს ადამიანები შექსპირს, მით უფრო ნაკლებად დაუჯერებენ ტოლსტოის. მაგრამ, არავინ, არასოდეს არ გვაიძულებს სიამოვნება მივიღოთ შექსპირისაგან, ისევე როგორც არავინ გვაიძულებს თამბაქოს მოწევას ან არყის სმას, მართლაც, ხომ არ შეეძლო ტოლსტოის ძალით მათი უარყოფა. იგი არ მოითხოვს, რომ პოლიციამ ხმარებიდან ამოიღოს შექსპირის ყველა გამოცემა, მაგრამ მას განზრახვა ჰქონდა სახელი გაეტეხა შექსპირისათვის, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იყო. იგი შეეცადა შექსპირის ყველა თაყვანისმცემლის თავის ქალაში შექრას, რათა მოეშოო იქ შექსპირისაგან მიღებული სიამოვნება, ყველა ხერხით, რისი მიგნებაც და გამოყენებაც მას

შეძლო, მათ შორის — როგორც ეს მე უკვე ვაჩვენე მისი პამფლეტის შინაარსის მოთხრობისას—ურთიერთგამომრიცხავი არგუმენტებით, — მეტიც, საეკვო სიწმინდის არგუმენტებით.

მაგრამ, ბოლოსდაბოლოს, ყველაზე მეტად განსაცვიფრებელია: რა მცირე მნიშვნელობა ჰქონდა ამას. როგორც აღრე ვთქვი, არავის არ შეუძლია პასუხი გასცეს ტოლსტოის მის პამფლეტზე, ყოველ შემთხვევაში. მისი ბრალდების მთავარ პუნქტებს არ არსებობს პოეზიის დამცველი არგუმენტები. პოეზიამ ან თვით უნდა დაიცვას თავი თავისი ცხოველმოსილებით ანდა საერთოდ დაუცველი აღმოჩნდეს. მაგრამ თუ ამგვარი ტესტი საიმედოთ ვცანით. მაშინ შექსპირის საქმის გამო უნდა გამოვიტანოთ განაჩენი: „უდანაშაულოა!“ ისევე როგორც სხვა ნებისმიერი მწერალი, შექსპირიც დავიწყებას მიეცემა. მაგრამ ეს დამოკიდებული არ იქნება იყო თუ არა მის წინააღმდეგ წამოყენებული მძიმე ბრალდებანი. ტოლსტოი თავისი საუკუნის ყველაზე პატივმოსილი ლიტერატორი იყო და. ცხადია, არც პამფლეტისტებს შორის იყო ბოლო ადგილზე. მთელი თავისი ძალმოსილება მან შექსპირის განძარცვას მოახზარა. თითქოს ერთდროულად იქუხა გემის ყველა ზარბაზანმაო. მაგრამ რა შედეგი მოჰყვა ამას? მთელი ამ ხნის მანძილზე შექსპირი ძველებურად აბსოლუტურად ხელშეუხებელია და მისი დანარცხების ყოველი ცდიდან არაფერი დარჩენილა. გარდა პამფლეტის გადაყვითლებული ფურცლებისა. რომელიც, ვეკვობ. ვინმეს წაეკითხოს და რომელსაც საესებით დავიწყებდნენ. ტოლსტოი რომ არ ყოფილიყო აგრეთვე ავტორი „ომისა და მშვიდობის“. „ანა კარენინასი“.

სერგეი პროკოფიევის შემოქმედების გენეზისის საკითხისათვის

ელენე ყარანგოზიშვილი

«Как-то в солнечный день я шел по Арбату и увидел необычного человека. Он нес в себе вызывающую силу и прошел мимо меня как явление. В ярких желтых ботинках, клетчатый, с красно-оранжевым галстуком. Я не мог не обернуться ему вслед — это был Прокофьев» —

სვიატოსლავ რიხტერი

...და ასეთნაირადვე, როგორც საოცარი მოვლენა — მძლავრი და დაუდგრომელი, მკაფიო, ლაღი და თავისთავადი, რამდენადმე ექსტრავაგანტური, მაგრამ ამაყი და აბსოლუტურად დამოუკიდებელი — ასე მოველინა სერგეი პროკოფიევი რევოლუციის წინა პერიოდის რუსულ მუსიკალურ კულტურას. პროკოფიევის შესახებ ჩვეულებრივ წერენ ხოლმე, რომ ის მძაფრად შეიჭრა XX საუკუნის მუსიკაში და იმთა-



ვითე დაიწყო შეურიგებელი „დამპყრობლური“ ბრძოლა შემოქმედების ფართო სარბიელზე როგორც გენიალურმა შემსრულებელმა და კომპოზიტორმა — ბრძოლა მუსიკალური სამყაროს დაუფლებისათვის — იმ სამყაროსი, სადაც უნდა გამტკიცებულიყო, დამკვიდრებულიყო მისი, პროკოფიევის მხატვრული ხედვა, მისი შემოქმედებითი პრინციპები. ამასთან დაკავშირებით აღნიშნავენ ხოლმე ახალგაზრდა პროკოფიევის კადნიერ, უპატივცემულო დამოკიდებულებას მუსიკალური ავტორიტეტების მიმართ. ხშირად წერენ, რომ იგი შთაგონებული მეამბოხის აზარტით, გატაცებით, უღმობლად ამსხვრევდა ტრადიციული ხელოვნების კერებს, ილაშქრებდა „რომანტიკული“ საუკუნის ამაღლებული, ნატიფი იდეალების წინააღმდეგ და უპირისპირებდა მათ, თითქოს, განზრახ უხეშ, მაგრამ მძლავრ და ჭანსალ, უდიდესი ნებასყოფითა და დინამიკით აღსავსე ხელოვნებას, რომელშიც იგრძნობოდა ახალი საუკუნის, ახალი ეპოქის სუნთქვა, მისი დაჰიმული, დაძაბული რიტმი... „მე არასოდეს გამიკეთებია რაიმე მხოლოდ იმიტომ, რომ ამას წესები ითხოვდნენ“ — უთქვამს პროკოფიევს. მაგრამ ეს იყო არა ჭაბუკი კომპოზიტორის პირველი იოლი წარმატებებით და ზოგიერთი ადრეული ნაწარმოებების ირგვლივ ატეხილი „სკანდალებით“ გაპირობებული ამაყი, გამომწვევი პოზა, არამედ ამაში გამოიხატა უკვე ძალზე ორიგინალურად და დამოუკიდებლად მოაზროვნე, შემოქმედებაში გაუქვალავი გზებით მავალი დიდი ხელოვანის პრინციპული პოზიცია.

პროკოფიევმა შექმნა მუსიკაში სრულიად ახალი, უდიდესი თვითმყოფობით აღბეჭდილი მდიდარი და მრავალფეროვანი სამყარო, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე ხელოვნება.

XX საუკუნის ეს დიდი კლასიკოსი თავისი მხატვრული ხედვის, შემოქმედებითი სტილის, ხელწერის განუმეორებელი თავისთავადობით, შეიძლება ითქვას, თითქმის ყველა თავის თანამედ-

როვეს აჯარბებს. და სწორედ ამგვარი შემთხვევებში, როდესაც ჩვენს წინააღმდეგ ორიგინალურად და დამოუკიდებლად მოაზროვნე ხელოვანი, მისი სტილის სათავეების წარმოჩენა და დადგენა დიდ სიძნელებთანაა დაკავშირებული. მით უმეტეს რთულია ამ დროს რაღაც გავლენებზე, მემკვიდრეობით კავშირებზე ლაპარაკი. კომპოზიტორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ადრეულ ეტაპებზე კი, ალბათ, განსაკუთრებით ძნელი იყო ნათლად წარმოდგენა და განსაზღვრა, თუ რა ნიჟარზე აღმოცენდა ამ ურჩი და ქედუხრელი გენიოსის ხელოვნება; — რა ასაზრდოებდა მის მძლავრ და უშრეტ ფანტაზიას, სად ეძიებდა ის და რა გამახდარა მისთვის შთაგონების წყარო?!... თუმცა, იმთავითვე, — პროკოფიევის პირველსავე ოპუსებთან დაკავშირებით, ამ მიმართებით ზოგიერთი კრიტიკოსის მიერ გამოთქმული იყო კრეტად საინტერესო და ნიშანდობლივი მოსაზრებანი, ასე, მაგალითად, თვით პროკოფიევის მოგონებების თანახმად ვ. კარატოგინს ახალგაზრდა ავტორის ადრეულ საფორტეპიანო პიესებში ოპ 3/2 შეუნიშნავს სხვათა შორის მუსორგსკის გავლენის კვალი. მოგვიანებით კი ასაფიევეს გამოუთქვამს აზრი იმის შესახებ, რომ ვოკალური მუსიკის სფეროში (მხედველობაშია ოპერა „მოთამაშე“ და ვოკალური ნაწარმოები „საძაგელი იხვის ქუცი“) სიტყვის შესატყვისი ვოკალური ინტონაციის ძიებაში პროკოფიევი აშკარად მისდევს მუსორგსკის მიერ გაკვალულ გზას¹⁾. ამრიგად, პროკოფიევის შემოქმედების შესწავლის ადრეულ ეტაპზევე წამოიჭრა პარალელი — პროკოფიევი — მუსორგსკი, რომელიც დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის შემოქმედების გენეზისის მრავალსახოვანი პრობლემის იმ ასპექტს გულისხმობს, რომელსაც დღესაც არ დაუჯარგავს თავისი მნიშვნელობა და აქტუალობა.

პროკოფიევი თავისი გიგანტური შემოქმედების სხვადასხვა მხარეებით ზოგან აშკარად, ცხადად, — ზოგან კი რაღაც უხილავი, მაგრამ ძალზე მგრძნო-



ბიარე ნერვებით მჭიდროდ არის და-
კავშირებული მუსორგსკის შემოქმედე-
ბით ტრადიციებთან. ეს შეინიშნება
პროკოფიევის მრავალი ნაწარმოების,
სხვადასხვა ენარის ნიმუშის, მისი მუსი-
კალური ენის, ჰარმონიის თავისებურე-
ბებისა თუ მუსიკალური დრამატურგი-
ის პრინციპების განხილვისას. ამრიგად,
მუსორგსკის შემოქმედებით ტრადიცი-
ასთან პროკოფიევის მემკვიდრეობითი
დამოკიდებულების პრობლემასთან და-
კავშირებით რამდენიმე კარდინალური
საკითხი გვესახება. ესაა, უწინარეს
ყოვლისა, ინტონაციური აზროვნების,
მუსიკისა და სიტყვის ურთიერთდამო-
კიდებულების საკითხი. პროკოფიევის-
თვის ესოდენ დამახასიათებელი „მი-
კროკოპოზიტი“ დამოკიდებულება პრო-
ზაული ტექსტის მიმართ, რაც, ცხადია,
უპირველეს ყოვლისა, მუსორგსკის შე-
მოქმედებიდან მომდინარეობს. ამ სა-
კითხთან ძალიან მჭიდროდაა დაკავში-
რებული ჰარმონიული ენისა და აგრეთ-
ვე; მუსიკალურ-სცენური დრამატურგი-
ის პრობლემა, რომელიც საკითხთა
მთელ კომპლექსს შეიცავს. წინამდებ-
არე წერილში ყურადღება სწორედ მუ-
სიკალურ-სცენური დრამატურგიის სა-
კითხებზე იქნება გამახვილებული.

პროკოფიევის საოპერო დრამატურ-
გიის პრობლემის განხილვისას ლაპარა-
კი შეიძლება, ერთი მხრივ, უფრო ზო-
გად მიმართებაში — ძირითადი დრა-
მატურგიული პრინციპის შესახებ, რო-
მელიც გულისხმობს მოქმედების უწყ-
ვეტ, გამჭოლ განვითარებას¹. მეორე
მხრივ კი, უდიდესი მნიშვნელობა ენი-
ჭება აგრეთვე იმ ცალკეულ მუსიკა-
კალურ-დრამატურგიულ ზერხებს, დრა-
მატული განვითარების საშუალებებს,
რომლებსაც პროკოფიევი მუსორგსკი-
საგან იღებს და შემდგომ ძალზე დამო-
უკიდებლად და ორიგინალურად იყე-
ნებს.

ერთ-ერთ ასეთ, განსაკუთრებით
მნიშვნელოვან და საინტერესო დრამა-
ტურგიულ პრინციპს ე. წ. „მუსიკა-
ლურ-სცენური პოლიფონიის“ პრინ-
ციპი წარმოადგენს. ეს ე. ბოგ-
დანოვ-ბერეზოვსკის ტერმინია —

«звукоточная или музыкально-
сценическая полифония»² — ასე
საზღვრავს იგი იმ დრამატურგიულ
ზერხს, რომელიც მოქმედების განვითა-
რების რამდენიმე დამოუკიდებელ პლა-
ნში ერთდროულ წარმართვას გულის-
ხმობს.

როგორც ცნობილია, მუსიკალურ-
სცენური პოლიფონიის ორპლანიანი
დრამატურგიის ნიმუშები მრავლად მო-
იძებნება სხვადასხვა ეპოქის, სხვადას-
ხვა ეროვნული სკოლების წარმომად-
გენელთა შემოქმედებაში, განსაკუთრე-
ბით კი ისეთი უდიდესი მუსიკოსი —
დრამატურგების ქმნილებებში, როგო-
რიცაა მოცარტი, ვერდი, ბიზე, ჩაიკოვ-
სკი და სხვები.

გავიხსენოთ, მაგალითად, მოცარტის
„იდომენოს“ ქარიშხლისა და იდო-
მენოს ხომალდის სტიქიასთან ბრძო-
ლის დრამატული ეპიზოდი, სადაც სცე-
ნაზე და სცენის მიღმა ხმოვანი ორი
გუნდი და გუნდის კორიფეების რეპ-
ლიკები ერთვის ერთმანეთს; „დონ უუ-
ანის“ პირველი ფინალის ის მომენტი,
სადაც სამი ორკესტრის ხმოვანებაში
სამი დამოუკიდებელი რიტმულ-ინტო-
ნაციური ხაზის კონტრაპუნქტული შერ-
წყმა მოხდა, როგორც ცნობილია, ორპ-
ლანიანი დრამატურგიის კლასიკურ ნი-
მუშს ბიზეს „კარმენის“ გენიალური
ფინალი წარმოადგენს. „კარმენის“ ფი-
ნალის მსგავსად ვერდის „აიდას“ სამ-
სჯავროს სცენის დრამატურგიასაც კონ-
ტრასტული პლანების მონაცვლეობის
პრინციპი უდევს საფუძვლად. მაგრამ
ამასთანავე, თავისი ოპერების მრავალ
სხვა ეპიზოდში ვერდი უდიდესი ოსტა-
ტობით ახერხებს სხვადასხვა ფსიქოლო-
გიური და ინტონაციური პლასტების
ერთმანეთზე დაფენას და, ამრიგად,
რთული მუსიკალურ-სცენური კონტრა-
პუნქტების შექმნას. ამის ერთ-ერთ მა-
გალითს „აიდას“ ტრაგიკული ფინა-
ლი-ეპილოგი წარმოადგენს.

ამგვარი დრამატურგიის კიდევ უფ-
რო საინტერესო მომენტები შეიძლება
„ფალსტაფში“ ვნახოთ. ასეთია, მაგა-
ლითად, ოპერის პირველი აქტის მეო-
რე სურათის ნონეტი — ლირიკული



კომედიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დრამატურგიული კვანძი — „ორმაგი“ შეთქმულების შეკერის ეპიზოდი, სადაც მოქმედება სამი დამოუკიდებელი ხაზით ვითარდება. მაგრამ აქაც, ისევე, როგორც „აიდას“ ფინალში, მოქმედების სამი პლანი, სამი თითქოსდა კონტრასტული ფსიქოლოგიური სფერო, ფაქტიურად კი არ უპირისპირდება, არამედ ავსებს ერთმანეთს, ემორჩილება მუსიკის საერთო მდინარებას და ქმნის ვირტუოზულად ჩამოსხმულ, სწორედ ვერდისეულ, პლასტიკურ საოპერო ფორმას...

რაც შეეხება მუსორგსკის, — მისი მუსიკალური თეატრისათვის გაცილებით ნაკლებადაა დამანასიათებელი საოპერო ხელოვნების პირობითობა და საკუთრივ მუსიკალური ფორმის კანონზომიერებანი, აქ რეალისტური აზროვნების სხვა დონეა. მის მუსიკალურ დრამებში რთული საანსამბლო სცენის აღნაგობის ლოგიკას მუდამ უწინარესად კონკრეტული დრამატული სიტუაციი განაპირობებს. ასე აზროვნებს პროკოფიევიც. ორპლანიანი დრამატურგიის, სხვადასხვა დრამატურგიული პლანების ერთმანეთზე დაფენის, დაშრეების მეშვეობით ცხოვრებისეული კონტრასტების ჩვენება, სცენური სიტუაციის მრავალმხრივი დახასიათება და გმირის შინაგანი სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა ნიუანსების წარმოჩენა — მუსორგსკისა და პროკოფიევის საოპერო დრამატურგიის ერთ-ერთი უძლიერესი მხარეა. ამ დებულების დასაბუთებისათვის უნდა შევანეროთ ყურადღება მათი ოპერების ზოგიერთი ეპიზოდის ანალიზზე.

მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიის სწორუპოვარ ნიმუშს მეფე ბორისის სიკვდილის სცენა წარმოადგენს. მხედველობაშია სცენის ბოლო ეპიზოდი — (57) — მომაკვდავი მეფის ლოცვავედრება — «Господи! Господи! Воззари, молю, на слезы грешного отца...» ეპიზოდი, რომელიც შეიძლება ითქვას მთელი პარტიტურის ყველაზე ამაღლებულ, შთაგონებულ ფურცლებს შეიცავს.

ამ სცენაში, რომელიც ფსიქოლოგიური ნიუანსების უდიდესი მრავალფეროვნებითა და განცდის სიღრმითაა აღბეჭდილი (მომაკვდავი მეფის მიერ ცოდვის აღიარება — მონანიება, შვილთან ჭამოთხოვება, ზრუნვა-წუხილი, მასზე, მისი მემკვიდრედ დადასტურება და კიდევ ერთი, უკანასკნელი, მაგრამ ამოა აღზევება სულისა, უკანასკნელი ცდა მეფური ძლიერების გამჟღავნებისა — «*Повремените... Я царь еще!*...» — მაშინ, როდესაც უკვე დაპკრა გლოვის ზარმა და ისმის წესის აგების ამაღლებული და ტრაგიკული გალობა), — მუსორგსკი საოცარი ოსტატობით ახერხებს რამდენიმე პლანში მოქმედების ლოგიკურ წარმართვას, განვითარების ერთიანი, უწყვეტი, გამჭოლი ხაზის შექმნას და ფორმის მთლიანობის შენარჩუნებას. ამას ხელს უწყობს კონტრასტულობის პრინციპის ოსტატური გამოყენება. რაც მუსიკალური მეტყველების ყველა ელემენტში — ფაქტურის, ორკესტრობის, პარმონიის სფეროში, დინამიკური ნიუანსების, რეჩიტატიული და არიოზული ეპიზოდების დაპირისპირებაში იღებს გამოხატულებას, აღსანიშნავია, აგრეთვე, რომ მეფე ბორისის სიკვდილის სცენის ამ, ბოლო მონაკვეთში პოეტური ტექსტის, სიტყვის გამომსახველობას ენიჭება გადამწყვეტი მნიშვნელობა. შემთხვევითი არაა, რომ სცენის რამდენიმე ეპიზოდში გვხვდება ავტორისეული მინაწერი — «*говорком*», უდიდეს შთაბეჭდილებას ქმნის ფრაზა — «*Крыльями светлыми вы охраните мое дитя родное от беда зол... от искушений...*» აქ რეჩიტატივის მელოდიური ხაზი თითქმის სრულიად არ იძვრის — ექვსი ტაქტის მანძილზე ხაზგასმულია კვინტური ბგერა — *as*, ორკესტრშიც დომინანტური საორგანო პუნქტი იქცევა ყურადღებას... და შემდგომ — *Des-dur*-ის დომინანტური პარმონიის გარინდებულ ზომოვანებას *pppp*-ზე, სიმებიანის მთოთოლვარე ტრემოლოს უეცრად, როგორც უძლიერესი კონტრასტი — ცვლის ზარის ძლიერად და



დიადი, სამგლოვიარო ხმა, Des — ბგერის ენპარმონიული — cis (61) — (g—moll-ის ამაღლებული სუბდომინანტა) აქ უდიდესი დრამატიზმით ვლერს. რამდენიმე ტაქტის მანძილზე პარმონის ენიჭება უძლიერესი გამომსახველობითი მნიშვნელობა. ორკესტრის პარტიში ხაზგასმულის დაღმავალი ტრიტონული ნახტომი — cis—g. რომელიც g—moll-ის ალტერირებულ სუბდომინანტურ პარმონისფან ერთად (+ IV7) დაძაბულ, ავბედით კოლორიტს მატებს ზარების სამგლოვიარო რეკვას. და აქ, ამ კულმინაციურ მომენტში შეყავს მუსორგსკის მოქმედების მეორე დრამატურგიული პლანი — ორკესტრში ზარების მძლავრ, ტრაგიკულ გუგუნს უეცრად უპირისპირდება სცენის მიღმა pp-ზე ზმოვანი ოთხხმიანი გუნდი a'cappella «Плачьте, плачьте, людие» — სურათის ბოლომდე ერთმანეთს ცვლიან სამგლოვიარო ზარების რეკვა და წესის ავების გუნდის ამაღლებული, განდგომილი და ამავე დროს ავბედითი ხმოვანება, ხოლო ამ ფონზე ეღერენ მეფე ბორისის ნერვიული, დაჭიმული, რიტმულად დაძაბული წყვეტილი რეჩიტატიული ფრაზები.

აქ მუსორგსკი ფაქტიურად მიმართავს „პოლიფონიური კონტრასტის“ (მ. დრუსკინის ტერმინი) იმავე დრამატურგიულ ხერხს, რომელიც ბიმენისა და გრიშკა ოტრეპიევის სცენის დრამატურგიას უღევს საფუძვლად (მხედველობაშია სცენის ბოლო მონაკვეთა — (45). იქაც ერთმანეთს უპირისპირდება მლოცველთა გუნდის გამკვირვალე ხმოვანება, ამაღლებული სიმშვიდით გამსჭვალული გალობა, სცენის მიღმიდან რომ ისმის და გრიშკა ოტრეპიევის დაჭიმული, ნერვიული, ექსპრესიული რეჩიტატიული ფრაზები. იქაც, ისევე, როგორც მეფე ბორისის სიკვდილის სცენაში, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს სოლისტისა და გუნდის პარტიში სხვადასხვა რიტმული სტრუქტურების დაპირისპირებას — მლოცველთა გუნდში მუსიკის მდოვრე მდინარება ხაზს უსვამს გრიშკა ოტრეპიევის დაძაბული,

წყვეტილი რეჩიტატიული ფრაზების გამომსახველობას. დიახ, ეს იგივე ხერხია, მაგრამ მეფე ბორისის სიკვდილის სცენაში, — ოპერის ერთ-ერთ კულმინაციურ ეპიზოდში ეს დრამატურგიული პრინციპი, ასე ვთქვათ, „მსხვილი პლანითაა“ წარმოჩენილი.

როგორც აღვნიშნეთ მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიის პრინციპთან ძალიან მჭიდროდაა დაკავშირებული ვოკალური ოსტინატოს ის დრამატურგიული ხერხი, რომელიც, როგორც ცნობილია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შემდგომ პროკოფიევის საოპერო შემოქმედებაში და მისი დრამატურგიის ერთ-ერთ უძლიერეს და მკაფიოდ ორიგინალურ მხარეს წარმოადგენს. ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში დამკვიდრდა აზრი იმის შესახებ, რომ პროკოფიევისეული ვოკალური ოსტინატოები „უნიკალურ მოვლენას“ წარმოადგენენ საოპერო დრამატურგიაში“. ვოკალური ოსტინატო მართლაც უაღრესად სპეციფიკურ დრამატურგიულ ხერხს წარმოადგენს და მისი გამოყენების მაგალითების მოძებნა მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში ძალზე ძნელია. მაგრამ ჩემი აზრით, ამ მხრივაც პროკოფიევის წინამორბედად მუსორგსკი უნდა ჩაითვალოს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს „ბორის გოდუნოვის“ პირველი მოქმედების მეორე სურათი — „სცენა სამიკიტნოში“ წარმოადგენს. იგი საინტერესოა არა მარტო მასში მოცემული ძალზე მკაფიო, კოლორისტული, ეანრულ-ყოფითი მხატვრული სახეებით (სამიკიტნოს დიასახლისი, ვარლაამი), და იმით, რომ ოპერის სწორედ ამ ეპიზოდში უდიდესი მნიშვნელობა მიენიჭა პროზაული ტექსტის ინტონაციურ გამომსახველობას. უწინარეს ყოვლისა საინტერესოა იგი დრამატურგიის გამო, ვინაიდან, სწორედ აქ იღებს სათავეს ვოკალური ოსტინატოს ის დრამატურგიული ხერხი, რომელსაც შემდგომ ასე ოსტატურად იყენებს პროკოფიევი თავის საოპერო შემოქმედებაში. მხედველობაშია სამიკიტნოს სცენის ცენტრალური, კულმინაციური ეპიზოდი, რომ-



ლის საფუძველს ვარლაამის მეორე სიმღერა — как едет ён წარმოადგენს. მას დრამატურგიული, კონსტრუქციული ფუნქცია აკისრია — იგი ფორმის მზრიავეს კრავს სცენას და მის ინტონაციურ ლერძას წარმოადგენს. შეიძლება ითქვას, რომ ვარლაამის ამ სიმღერის თემატიკაში მსკვალავს სცენის მთელ შემდგომ მონაკვეთსაც — პრისტავების სცენის ჩათვლით — და ქმნის განვითარების ერთიან უწყვეტ ხაზს (პრისტავების სცენაში ვარლაამის მიერ მეფის ბრძანების კითხვის ეპიზოდში მისი პარტიის მუსიკალური მასალა იგივე რიტმულ-ინტონაციური საფუძველიდან მომდინარეობს).

ვარლაამის ამ სიმღერის მთავარ ინტონაციურ მარცვალს საწყისი მინორული მოტივი — დაღმავალი ტერციული სელა — as, as, as, A „как едет ен — შეადგენს. სიმღერის შემდგომი ორი ფრაზა — «едет ен, ен» და «да погоняет ен», რომლებსაც ერთმანეთისგან ჰობოის ხსტინატური პედალი გამოყოფს, ამ საწყისი მინორული მოტივის ვარიანტებს წარმოადგენს: ყოველ მომდევნო ფრაზაში ინტონაციური განვითარებისა და მიუხედავად კვლავ და კვლავ დაღმავალი ტერციული სელის — as-ი და f-moll-ის ტონიკური ბგერის ხაზგასმა ხდება. სწორედ ეს ქმნის მთვლემარე ვარლაამის ლულულენის, მისი სიმღერის ოსტინატური თემის მონოტონურობის შთაბეჭდილებას. მიუხედავად იმისა, რომ ვარლაამის ამ სიმღერის თემა საკმაოდ ფართოდაა გაშლილი და, ფაქტურად, ათ ტაქტს მოიცავს, ინტონაციურად იგი ძალიან გამოკვეთილია და ლაკონიური. მთელი სცენის განვითარების მანძილზე (პრისტავების გამოჩენამდე) ეს თემა, — მისი სამი ფრაზა — ოთხჯერაა გატარებული თითქმის აბსოლუტურად უცვლელი სახით. (საყურადღებოა, რომ კულმინაციასთან მიახლოება, შინაგანი მღელვარების ზრდა, იწვევს მოქმედების განვითარების ტემპის თანდათანობით დაძაბვას, დინამიზაციას და ამასთან დაკავშირებით თვით თემის ერთგვარ კონცენტრაციას, შეკუმშვას — თემიდან

შუალედური ტაქტების ამოვარდნას თემის ბოლო გატარებისას, მისი და და მესამე ფრაზები უკვე უშუალოდ მისდევენ ერთმანეთს — ჰობოის პედალის გარეშე. ამ ოსტინატურ ფონზე უდიდესი რეალისტური ძალით ქლერს ცრუმარქვიასა და სამიკიტნოს დიასახლისის დაძაბული, დრამატული, პროზაული დიალოგი — «хозяйка, куда ведет эта дорога». ამრიგად სიმღერა — «как едет ен» — ინტონაციურ საყრდენს, საფუძველს წარმოადგენს მოქმედების ძირითადი დრამატული ხაზის განვითარებისათვის, რომელიც რელიეფურად გამოიკვეთა კოლორისტულ ქანრულ ფონზე.

მსგავსი დრამატურგიული ხერხითაა გადაწყვეტილი „ხოვანშჩინას“ პირველი აქტის დასაწყისში მშვილდოსნების პატარა სცენაც, სადაც ტენორის (მშვილდოსანი კუზკა) მელოდიური ფრაზის უცვლელი გამეორება — «Подойду, подойду под Иван-город» — მზერავა მშვილდოსნების (ბანები) დიალოგის ოსტინატურ საყრდენად იქცევა. სხვათა შორის სიახლოვე აქ იმ მზრიავეს შეიძლება შევნიშნოთ, რომ ორივე სცენა მკაფიო ქანრულ-ყოფითი კოლორიტით გამოირჩევა, რომ ოსტინატური მელოდია მთვლემარე, რულმორეული ვარლაამის, თუ მშვილდოსან კუზკას ლულულენში იღებს დასაბამს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სწორედ ამგვარ დრამატურგიულ საშუალებას მიმართავს პროკოფიევი — მხედველობაში გვაქვს „ცეცხლოვანი ანგელოზის“ ფინალი — რენატას ინკვიზიციის სცენა; „სემიონ კოტკოს“ მესამე აქტიდან — „ლუბკას ოსტინატო“ და იმავე აქტის ფინალი; „ომი და მშვილდობის“ XII სურათი — თავად ანდრეის სიკვდილის სცენა. პროკოფიევის ოპერების აღნიშნული ეპიზოდები განსაკუთრებით საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენენ მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიისა, რომელსაც საფუძველად ვოკალური ოსტინატოს დრამატურგიული პრინციპი უდევს.

„ცეცხლოვანი ანგელოზი“ პროკოფიევის პირველი ოპერაა, რომელშიც



კომპოზიტორი ვოკალურ ოსტინატოს როგორც დრამატურგიულ პრინციპს, დრამატული გამომსახველობის მძლავრ საშუალებას, უკვე თანმიმდევრულად: პარტიტურის რამდენიმე საკვანძო ეპიზოდში იყენებს. აქ, უპირველეს ყოვლისა, „რენატას ოსტინატო“ უნდა აღინიშნოს — რენატას ჰალუცინაციების სცენა ოპერის პირველი აქტიდან, რომლის მუსიკას სწორედ ოსტინატურობა ანიჭებს ემოციური ზემოქმედების საოცარ, პირდაპირ მომაქადლებელ, მომხსუსხავ ძალას. მაგრამ წინამდებარე სტატიაში წამოყენებულ საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებულ ინტერესს ოპერის ფინალი — ინკვიზიტორის მიერ მონასტრიდან სატანას განდევნის, მონაზონთა მასობრივი ისტერიის, მათი ბუნტის და რენატის სიკვდილის სცენა წარმოადგენს. ეს მონუმენტური საგუნდო-სიმფონიური ფინალი შესანიშნავი ნიმუშია მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიისა, რომლის დრამატურგიულ დერძი **საგუნდო ოსტინატოა.**

„უცებლოვანი ანგელოზის“ ფინალურ, მეხუთე აქტში ამ აქტის მთავარი გმირების — რენატასა და ინკვიზიტორის გარდა მონაწილეობენ ეპიზოდური პერსონაჟებიც — მონასტრის წინამძღვარი (მეცო-სობრანო), ორი ახალგაზრდა მონაზონი (სობრანო) და მეფისფიფელი (ტენორი) — (რუბრეტსა და ფუსტს აქ ვოკალური პარტიები არ გააჩნიათ). მაგრამ ამ სცენის ერთ-ერთ ცენტრალურ გმირს რამდენიმე ჭკუდად დაყოფილი ქალთა (მონაზონთა) გუნდი განასახიერებს. მის გარდა აღსანიშნავია ინკვიზიტორის მხლებლების — (ტენორებისა და ბანების) მკაცრი და მძლავრი უნისონი და სცენის მიღმიდან ხმოვანი მამაკაცთა გუნდი, რომელიც მართალია, სულ ერთი წამით იჩენს თავს, მაგრამ აღრმავებს ეპიზოდის კონფლიქტური სიტუაციის გროტესკულ ქვეტექსტს (544). ამასთანავე, როგორც მთელი ოპერის მანძილზე, აქაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ორკესტრის პარტიასაც. იგი მოქმედების უშუალო მონაწილეა. უპირველეს ყოვლისა აქ, სწორედ ორკესტრის პარტიაში იჩენს

თავს ნაწარმოების უმნიშვნელოვანესი თემატიზმი — მონასტრის ლიტურჯიკაში რომელიც საორკესტრო შესავალში ჩნდება და შემდგომ მთელი პირველი სცენის (მონასტრის წინამძღვარი და რენატა) მთავარ ინტონაციურ მასალად იქცევა; იგივე თემატიზმი უდევს საფუძვლად სცენის მიღმა ხმოვან მონაზონათა გუნდს. ორკესტრის პარტიაშია მოცემული და შემდგომ ფართოდ ვითარდება მადიელისადმი რენატას სიყვარულის თემა (537), რენატას ჰალუცინაციების სცენის (I აქტი) თემატური მასალა (557-559) და სხვა.

ამრიგად, ოპერის ეს გრანდიოზული ფინალი დიდი მასშტაბის მასობრივ სცენას წარმოადგენს და ამით უპირისპირდება კიდევ ამ მუსიკალური ტრაგედიის პირველი ოთხი აქტის კამერულ ხასიათს. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ოპერის ბოლო მოქმედება ართულებს ნაწარმოების ეანრობრივ სახეს და ამჟღავნებს მასში მონუმენტური სახალხო მუსიკალური დრამის ეანრისკენ მიხრილობას. ამ აზრს ვხვდებით ი. ნესტიევის მონოგრაფიაში „Жизнь Сергея Прокофьева“, ნესტიევი აღნიშნავს აგრეთვე, რომ როგორც ლიბრეტოს თავდაპირველი ესკიზებიდან ჩანს, პროკოფიევი აპირებდა ოპერის პირველ აქტებში რიგი მასობრივი სცენების ჩართვას და ამით მათი კამერული ჩარჩოების გარღვევას. ასე, მაგალითად, კომპოზიტორს თურმე ჩაფიქრებული ჰქონდა დიდი მასობრივი სცენა, რომელიც ასახავდა რელიგიურ პროცესიას კოლნში; აგრეთვე საგუნდო სცენა, სადაც რენატა და რუბრეტსი წააწყდებიან ცრუმორწმუნე გლეხების გახელებულ ბრბოს, რომელიც რენატას ბრალს სდებდა როგორც გრძნეულს. ი. ნესტიევის აზრით კომპოზიტორის ეს ჩანაფიქრი იმიტომ დარჩა განუხორციელებელი, რომ ამ ნაწარმოების ლიბრეტოზე მუშაობის დროს პროკოფიევის არ ჰყავდა „კვალიფიციური თანამშრომელი — ლიბრეტისტი“. მაგრამ თავისთავად ეს თავდაპირველი ჩანაფიქრი მუსორგსკის დრამატურგიის საწყისებთან აშკარა სიახლოვეზე მეტყვე-



ლებს⁷. ოპერის ფინალშიც ამის ელემენტი უდავოდ არის. ამაზე მეტყველებს სცენის საერთო მასშტაბი და კოლექტიური გმირის წინა პლანზე წამოწევა, სოლო პარტიებისა და საგუნდო tutti-ის ხმოვანების დაპირისპირება, საგუნდო პარტიტურაში პარტიების ინდივიდუალიზაცია და ამროგად მასობრივი სცენის დრამატიზაციის პრინციპი.

«ცეცხლოვანი ანგელოზის» ეს მონუმენტური ფინალი მთელი ნაწარმოების ღრმად შთაბეჭდავი, ტრაგიკული კულმინაციაა. იგი განვითარების ოთხ ტალღას — ოთხ „ოსტინატოს“ შეიცავს და ამავე დროს ამ გრანდიოზულ ფინალში დინამიკურ და ემოციურ კრეშინჯენდოს ერთიანი ხაზია მიღწეული. პროკოფიევი აქ მრავალ ხერხს მიმართავს, რათა შექმნას მოქმედების გამჭოლი განვითარება. ალტების ოსტინატურ უნისონზე (511) ხმების თანდათანობითი დაფენა და საგუნდო პარტიტურის სხვადასხვა ხმებში (ზოგიერთ, კულმინაციურ მომენტში ხმათა როდენობა ათს აღწევს) ახალი ოსტინატური რიტმულ-ინტონაციური სტრუქტურების წარმოქმნა, საგუნდო-ვოკალური და საორკესტრო ფაქტურის თანმიმდევრული გართულება განაპირობებს ფსიქოლოგიური, ემოციური დაძაბულობის და ოსტინატურ მონოტონიაში დინამიკის ზრდას. ამიტომაც, რომ მთელი ფინალის მანძილზე მუსიკა უდიდესი ექსპრესიულობით, ზემოქმედების პირდაპირ ჰიპნოზური ძალით გამოირჩევა, ხოლო სცენის ბოლოს, მის გენერალურ კულმინაციაში (ინკვიზიტორის უკანასკნელ ფრაზეზამდე) რენატას, მონაზვნების (საგუნდო პარტიტურის ოთხი ხაზი) და ორკესტრის მძლავრი უნისონი, როგორც ვახელებული კვიცილი ისე ეღერს.

«ცეცხლოვანი ანგელოზის» ფინალი პროკოფიევის სიმფონიური აზროვნების ერთ-ერთი უმაღლესი გამოვლინებაა. აქ საოცარი ძალით მკლავდება ახალგაზრდა კომპოზიტორის ნიჭი და ოსტატობა, მისი დრამატურგიული ალღო, როგორც იყო აღნიშნული, ეს მონუმ-

ენტური თეატრალურ-რელიგიოზური მოქმედება შესანიშნავი ნიმუშია მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიის, სადაც კომპოზიტორი უდიდესი ოსტატობით გამოყოფს და პარალელურად ავითარებს მოქმედების სხვადასხვა კონფლიქტურ პლანებს. აქტის დასაწყისში და პირველი ოსტინატოს ფარგლებში უზენაესი ძალაუფლების და მისი წარმომადგენლის — ინკვიზიტორის წინაშე თავმოდრეკილებისა და მორჩილების გრძნობაა გაბატონებული. მაგრამ უკვე აქ შეიძლება მოქმედების რამდენიმე პარალელური ხაზი გამოიყოს. პირველი ოსტინატო აქტის დიდ მონაკვეთს მოიცავს — (511-535). ის იწყება მაშინ, როდესაც მონაზვნების ჯგუფი გარს შემოეხვევა მისტიკური შიშით შეპყრობილ ორ ახალგაზრდა მონაზვნს და თავის ხმას ინკვიზიტორის მრისხანე შელოცვას შეუერთებს «Уйди, темный дух, разрушитель блаженства»...

— ეს უწმინდური სულის, სატანას განდევნის სცენის დასაწყისია. როგორც უკვე აღინიშნა, სცენის დრამატურგიულ ღერძს წარმოადგენს ალტების ოსტინატური, უნისონი, რომელიც თითქმის აბსოლუტურადაა მოკლებული მელოდიურ მოძრაობას⁸.

ამ ოსტინატურ ფონზე ერთის მხრივ ინკვიზიტორისა და მონაზონთა (სოპრანო) თავისებური დიალოგია მოცემული. — მეორეს მხრივ კი მას ორ ახალგაზრდა მონაზვნის კენესა და გოდება ერთვის (520). ამრიგად, აქ ნათლად შეინიშნება მოქმედების „ავტონომიზირებული“ პლანები.

თუ პირველი ოსტინატოს მანძილზე მონაზვნების უდრტენივლობის, ინკვიზიტორის წინაშე მორჩილების გრძნობაა გაბატონებული, შემდგომ, განვითარების მეორე ტალღის, მეორე ოსტინატოს კულმინაციურ არეში, კომპოზიტორს მოქმედების სხვა, კონფლიქტური დრამატურგიული პლანი შეეყავს (546). ეს ის დრამატურგიული ხაზია, რომლის განვითარებასთანაა დაკავშირებული მისტიკური შიშის, ცრურწმენის, მორჩილების გრძნობის მძლავრ



სულიერ ამბოხებაში გადაზრდა. ეს ახალი დრამატურგიული პლანი თავს მაშინ იჩენს, როდესაც უკვე დაიწყო და პირველ მძლავრ კულმინაციას მი- აღწია კიდევ მონაზონთა ისტერიულ- მა აგზნებამ; როდესაც ყველა და ყვე- ლაფერი რენატას წინააღმდეგაა მიმარ- თული და ამხედრებული — ინკვიზიტო- რიც, მონაზვნებიც... აქ სიტუაციას არ- თულებს სცენის იქით ხმოვანი მამა- კაცთა გუნდიც — (544). მონაზვნები უკან იხევნ და თითქოს ხელს კრა- ვენ რენატას: «Горе нам! Уйди от нас!.. С тобой сатана, с тобой сата- на...» აქედან (545) იწყება მე- ორე ოსტინატოს კულმინაციური არე და სწორედ ამ კულმინაციურ მო- მენტში შეყავს კომპოზიტორს მოქმე- დების მეორე პლანი. (546) — ექვს წგფუფად დაყოფილ მონაზონთა გუნდს უპირისპირდება ექვსი მონაზონი, რომ- ლებიც გაიწევენ რენატას დასაცავად და გარსს შემოეხვევიან მას „Сестра Рената святая!“ ამ მომენტიდან სცე- ნის დრამატურგიაში კონფლიქტური პლასტების დაპირისპირება უფრო რე- ლიეფური ხდება. შემდგომ მთელი ფინალის მანძილზე მკაფიოდ შეინიშნე- ბა ამ ორი საპირისპირო დრამატურგი- ული პლანის თანმიმდევრული განვითა- რება. პირველ მათგანს ინკვიზიტორი განსახიერებს — იგია რენატას მთა- ვარი „ანტაგონისტი“ და საბოლოოდ რენატა მისი მსხვერპლი გახდება კი- დეც. ინკვიზიტორის სახეს უკავშირდე- ბა ის მტრული გარემოცვაც. — ინკვი- ზიტორის ამაღლა, მონაზვნები, სცენის მიღმა ხმოვანი იღუმალო ხმები — რომ- ლის სასტიკ რკალშია მოქცეული რენა- ტა. მეორე დრამატურგიული პლანი თვით რენატასა და ექვსი დის მხატვ- რულ სახებთანაა დაკავშირებული. იგი თანმიმდევრულად და განსაკუთრებით ინტენსიურად ვითარდება, ფართოვდე- ბა, თანდათანობით ჩაითრევს მონაზონ- თა სხვა წგფუფებსაც და თავის კულმი- ნაციას ბუნტის ეპიზოდში აღწევს — (582 2ტ) — «Ты сам служитель дьявола!» (585) — «Сорвите, сестры, его одежды! Сорвите, сорвите, топ- чите его, топчите его!»

ოპერის ფინალში ფორმის მთლი- ანობას და ამასთანავე დინამიკის, გაზ- ვითარების, რელიგიური ექსტაზის თან- დათანობითი და თანმიმდევრული ზრდის ერთიან აღმავალ ხაზს მერვე- დების გამჭოლი და ზრდადი მომაჯა- დობელი მონოტონია ქმნის. პროკოფი- ევის ამ ოსტინატოს საფუძველს ნათ- ლად გამოკვეთილი ინტონაციური მასა- ლა, მკაფიო თემა კი არ წარმოადგენს — როგორც „სემიონ კოტკოს“ III აქტის ფინალში იქნება მოცემული — „ცეც- ხლოვანი ანგელოზის“ ფინალში ოსტი- ნატურობა თავის გამოვლინებას არა ინტონაციის, არამედ, უწინარეს ყოვ- ლისა, ფაქტურის სფეროში იღებს — მერვედების გამჭოლ მონოტონიაში ალტების პარტიის უპირატესი მნიშვნელობით. (აღსანიშნავია, სხვათა შო- რის, რომ პროკოფიევისათვის ალტების უნისონის ტემბრულ სიმდიდრეს, მის გამომსახველობას შემდგომაც ექნება დიდი მნიშვნელობა — გავიხსენოთ ალტების უნისონი „სემიონ კოტკოს III აქტის ფინალის — ხანძრის ეპი- ზოდში და ცნობილი „ПИТИ-ПИТИ“ თა- ვად ანდრეის სიკვდილის სცენაში).

„ცეცხლოვანი ანგელოზის“ ფინალუ- რი აქტის მუსორგსკისეულ ტრადიციას- თან მიმართებაში ანალიზისას, მე ყუ- რადღება გავამახვილე დრამატურგიის საკითხებზე, — კერძოდ ვოკალური ოსტინატოს და მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიის დრამატურგიული პრინ- ციპების მნიშვნელობაზე პროკოფიევის ამ გენიალურ ნაწარმოებში. მაგრამ კავ- შირი მუსორგსკის შემოქმედებასთან, მისი ხელოვნების „ექსპრესიონისტულ“ ხაზთან, ამ გრანდიოზული მუსიკალუ- რი ქმედების თვით ატმოსფეროში იგ- რძნობა. „ცეცხლოვანი ანგელოზის“ პარტიტურა კიდევ ერთხელ ამტკიცებს, თუ რაოდენ ფართო იყო ბორის გოდუ- ნოვის პალეონაციების სცენის რეზო- ნანსი და „ხოვანშჩინას“ რასკოლნი- კური სცენების რელიგიური ექსტაზის შთამბეჭდაობა.

პროკოფიევის ეს ოპერა სრულიად განცალკევებულ ადგილს იკავებს მის შემოქმედებაში. მასში საოცარი ძალით



აირეკლა 20-იანი წლების ევროპის მდიდარი და მრავალფეროვანი მუსიკალური ცხოვრებით აღძრული უაღრესად მკაფიო შთაბეჭდილებანიც. „ცეცხლოვან ანგელოზში“ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს ემოციების მძლავრი, დაკომული ექსპრესიულობა (რენატას პარტია) შერწყმული სილამაზის, მშვენიერების პირდაპირ იმპრესიონისტულ შეგრძნებასთან (მზედველობაშია უაღრესად მდიდარი, კოლორისტული ორკესტრი, რომელიც ნაწარმოების მუსიკალური დრამატურგიის საფუძველს წარმოადგენს).

პროკოფიევის ეს ოპერა ექსპრესიონისტულ თეატრთან, schrei dram-შიც სფეროსთან ამკლავებს სიახლოვეს და ამავე დროს, კვლავ ვიმეორებ — მასში მუსორგსკის მუსიკალური დრამების — (რასკოლნიკური სცენების, მეფე ბორისის ჰალუცინაციების სცენის) სული ტრიალებს.

პროკოფიევის მიერ ვოკალური ოსტინატოს დრამატურგიული პრინციპის გამოყენების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მაგალითს „სემიონ კოტკოს“ მესამე აქტში ვხვდებით — ლუბკას შემოღობის და ხანძრის ფინალურ სცენაში.

„ცეცხლოვანი ანგელოზის“ განხილულ სცენასთან შედარებით აქ მუსორგსკისეულ მეთოდთან კიდევ უფრო მეტი სიახლოვე შეინიშნება. ისევე, როგორც მუსორგსკის „სამიკიტნოს“ სცენაში — ვარლამის სიმღერა — «едет ён» „სემიონ კოტკოს“ მესამე მოქმედების ზემოაღნიშნული სცენების დრამატურგიულ ღერძს ლაკონურა, ინტონაციური თვალსაზრისით მკაფიო, თემა წარმოადგენს, ეს ემოციურად დაკომული, ექსპრესიული თემა, რომელიც ლუბკას პარტიაში იღებს დასაბამს აქტის ბოლო ხუთი სცენის, მართლაც, იმ დრამატურგიულ საძირკველს წარმოადგენს, რომელზედაც მოქმედების სხვა, „ავტონომიზირებული“ დრამატურგიული პლანების დაშენება ხდება. ლუბკას ოსტინატოს თემა — ჩამოყალიბებული, სავსებით დასრულებული სახით პირველად მესამე მოქმედების მე-თე სცენის სარკესტრო შესავალში გვხვ-

დება. ამ ოსტინატური თემის ჩანასახი კი ჭერ კიდევ მეშვიდე სცენაში დამაკების გამოჩენა და ივანენკოსი და ცარიოვის სიკვდილით დასჯა), ლუბკას, განწირულ კივილშია მოცემული — „Василечек! Василечек!“ აქაც, ისევე, როგორც ოსტინატოს თემაში ხაზგასმულია აღმავლი სეკუნდური სვლა და შემდგომ დაღმავალი მოძრაობა მინორული სამხმოვანების ტონებით, აღსანიშნავია საერთო ტონალობაც — ე. ლუბკას ეს, განწირულების განცდით აღსავსე ფრაზა რამდენჯერმე ისმის VII და VIII სცენების მანძილზე, მოქმედების ერთ-ერთ გამყოფ ხაზს ქმნის და ამავე დროს განსაზღვრავს ეპიზოდის ძირითად ემოციურ ტონუსსაც. ლუბკას ამ ფრაზას შემდგომ გერმანელების მარშის (გერმანელთა რაზმის მოახლოება) მუსიკა ერწყმის (კულისებში სამხედრო სასულე ორკესტრი). ზოლო ორკესტრში ლუბკას ინტონაციების დუბლირება ხდება. შემდგომ, (285)-დან მოქმედების ამ ორი ხაზის ფონზე ტუჩენკოს რეჩიტატიული ფრაზები ისმის — „Хивря! Отворяй ворота! Ну, Сонька! Тащи утиральник с красным петухом, хлеб-соль давай!“

ამრიგად, III აქტის ეს, VII სცენა მუსიკალურ-სცენური პოლიფონიის ნიმუშია, სადაც მოქმედება სამი დამოუკიდებელი ხაზით მიიმართება: ერთი მათგანია — შეშლილი ლუბკას განწირული, სასოწარკვეთილი კივილი, მეორე — გერმანელების მოახლოების მაუწყებელი მშრალი, ცივი, სისასტიკით აღნიშნული მარში, ზოლო მოქმედების წინა პლანზე კი ტუჩენკოს საქმიანი, მბრძანებლური რეჩიტატიული ფრაზებია მოქცეული. აღსანიშნავია, რომ „სემიონ კოტკოს“ მესამე აქტის შემდგომ სცენებშიც მოქმედება სულ რამდენიმე ხაზით ვითარდება და ერთი მათგანი — ცენტრალური, სახალხო ტრავედიის განმაზოგადებელი პლანი შეშლილ ლუბკას სახესთანაა დაკავშირებული.

ლუბკას ცნობილი ოსტინატო მესამე მოქმედების მეათე სცენიდან იწყება.



როგორც აღენიშნეთ ოსტინატოს თემა თავდაპირველად სცენის საორკესტრო შესავალში იჩენს თავს. შემდგომ კი ლუბკას პარტიაში განაგრძობს განვითარებას, სობრანოს მაღალ რეგისტრში დაკვიშულად ხმოვანი მოკლე, ლაკონური თემა, რომელიც თითქოს ერთ ადგილზე ტრიალებს და დაუსრულებლად მეორდება — უძლიერესი ფსიქოლოგიური სტრესის შედეგად წამოჭრილი აკვირებული აზრის შთაბეჭდილებას სტოვებს და სცენას ღრმად ექსპრესიულ ტონს სძენს. აღსანიშნავია, რომ თემის უწყვეტობის, მისი მომაქადობელების მონოტონურობის შთაბეჭდილებას ინტონაციასთან ერთად თვით სიტყვიერ ტექსტში მარცვალთა თავისებური ბრუნვა აძლიერებს. აქ სტრიქონის უკანასკნელი სიტყვის ბოლო მარცვლი შემდეგი ტაქტის პირველ, ძლიერ დროზე მოდის — Нет, нет, то не Ва-си лек, нет то не Ва-си лек, нет... და ა. შ. პროკოფიევი იძლევა ამ თემის ორ ვარიანტს:

1) e, i, e, d, b, g, / e, f, e, d...

2) e, f, e, cis, a, gis/e, f, e, cis ე, ი, ე-მობილ-ის (უფრო სწორად ე — დორიულისა) და — cis-moll-ის შეთავსებას აქვს აქ ადგილი, ეს ვარიანტები სცენის პირველი მონაკვეთის მანძილზე 5-5 ტაქტის მონაცვლეობით ექვსჯერ გაივლის. (ვარიანტების მონაცვლეობის ეს პრინციპი შემდგომაცაა შენარჩუნებული). ლუბკას დრამატურგიული ხაზი მეექვსე გატარების შემდეგაც განაგრძობს განვითარებას. მაგრამ აქ ოსტინატური თემა მხოლოდ ორკესტრის პარტიაში იხმის და ამ დროს წამოიჭრება მოკმედეგების მეორე პლანი — სემიონ კოტკოსა და სოფიას დიალოგი „Семен, бежи...“ და შემდგომი — (312 5 ტ.). «Бежи, пока ночь...» XIV სცენიდან მუსორგსკის დრამატურგიასთან სიახლოვე უფრო ღრმავდება. განსაკუთრებით კი იმ მონაკვეთიდან (356), როდესაც ხანძრის ეპიზოდი — აქტის ფინალი იწყება. აქ ყურადღებას იქცევს გუნდში ცალკეული ხმების, რეპლიკების გამოყოფა — „Горит, горит у Кот-

ко“ — ხანძრის სცენა თავის კულმინაციაში აღწევს იმ ეპიზოდში, სადაც ლუბკას ოსტინატოს თემამ სობრანოს მაღალი, დაკვიშული რეგისტრიდან ალტების შუა, თბილ და ტემბრულად საესე, მდიდარ რეგისტრში გადაინაცვლა — «на-ле-те-е-ли-и, на-ска-чи-и-ли-и... ორეკსტრის მიერ ამ ოსტინატური თემის დუბლირება მას მეტ ძლიერებასა და მნიშვნელობას ანიჭებს. ამ კულმინაციურ ეპიზოდში ლუბკას ოსტინატოს თემა სახალხო მწუხარების განზოგადოებულ მხატვრულ სახედ გადაიზრდება. ეს არის მოქმედების ის მთავარი ცენტრალური პლანი, რომელსაც ერწყმის ლუბკას დამოუკიდებელი ვოკალური ხაზი — (369 + 2 ტ) „Глядите, люди, там, в церкви свечи горят так ярко“... ხოლო შემდგომ — (370 + 2 ტ) — სოფიას ფრაზები, მის ღრმად პირადულ აზრებსა და ემოციებს რომ გვაზიარებენ. «Ой, недаром, недаром тот страшный сон мне снился: огонь, горит, набат гудит и люди плачут“... ამის შემდეგ მუსიკალურ-სცენური კონტრაპუნქტი კიდევ უფრო რთულდება და ორკესტრის ოსტინატურ უნისონს ლუბკასა და სოფიას დამოუკიდებელი ვოკალური ხაზები ერთდროულად ერწყმის.

ამრიგად, როგორც უკვე აღინიშნა, ლუბკას ოსტინატოს თემა იმ ცენტრალურ მელოდიურ-მხატვრულ სახეს, იმ დრამატურგიულ ლერძს წარმოადგენს, რომლის გარშემო ტრიალებს მესამე აქტის ბოლო სცენების მოქმედება და რომელიც აქ გამჭოლი განვითარების ერთიან ხაზს ქმნის. იგი სამგზის იჩენს თავს — X სცენაში, ლუბკას შეშლილობის ეპიზოდში, შემდგომ XIV სცენაში დაბოლოს მთლიანადაა გაბატონებული მესამე აქტის ფინალში. ამ დრამატურგიული ხერხით პროკოფიევი კრავს „სემიონ კოტკოს“ მესამე აქტის ამ ბოლო ხუთ სცენას, აქტის ეს მონაკვეთი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ფართოდ გაშლილი კონტრასტულ-შედგენილი ფორმა, რომელშიც მოქმედების გამჭოლი განვითარებაა მიღწეული და რომელშიც რონდოს



ფორმის ელემენტი დიდ როლს ასრულებს⁹.

პროკოფიევის შემოქმედებაში ვიკალური ოსტინატოს გამოყენების განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ნიმუშს თავად ანდრეის სიკვდილის სცენა წარმოადგენს — „ომი და მშვიდობის“ XII სურათი — ნაწარმოების უძლიერესი კულმინაციაა. სადაც ამავე დროს ლირიკულ-ფსიქოლოგიური დრამის კვანძის ტრაგიკული განსაცაა მოცემული. მთელი XII სურათის ძირითად ემოციურ ტონუსს, მის ემოციურ-მხატვრულ შინაარსს უკვე საორკესტროს შესავალი განსაზღვრავს. აქ ერთი მხრივ ღრმად პოეტურის, ლირიკულისა და ამაღლებულ-ტრაგიკულის შეთავსება ხდება, მეორეს მხრივ, — poco piu mosso-ს (475) მეთექვსმეტედების მთროლოვარე სექსტეტი.— ზმანების, ირეალურის შეგრძნების ატმოსფეროს ქმნიან და წამით აღადგენენ მესხიერებაში ბერლიოზის „ფანტასტიკურის“ ფინალის სიზმარი-სეულ იდუმალ სამყაროს. განწირული ანდრეი ბოლკონსკის ლირიკული სევდა ნატაშას, მისი სიყვარულის სამუდამოდ დაკარგვის გამო, პროკოფიევი თითქოს გარკვეულ პოეტურ ასოციაციას აღძრავს. ამიტომ, რომ შესავლის მესამე და მერვე ტაქტებში ჩნდება ლირიკულ-მელანქოლიური, ღრმა პოეტურობით აღბეჭდილი ინტონაცია, რომელიც შეიგრძნობა როგორც ერთგვარი რემინისცენცია ვერდის „ტრავიატას“ ფინალიდან. უნდა ეთქვას, რომ ოპერის ამ სურათში განსაკუთრებით მძლავრად იჩენს თავს პროკოფიევისთვის დამახასიათებელი ასოციაციური აზროვნება. ამას მოწმობს თვით ის ფაქტიც, რომ აქ ოპერის ლირიკულ-ფსიქოლოგიური სფეროს მთელი ძირითადი თემატიზმია კონცენტრირებული. სწორედ აქ იჩენს თავს ოპერის უმთავრესი ლაიტთემების, თემატიზმის რიგის მთელი რიგი — მაგ. ნატაშას, მისი ვალსის, III სურათიდან ნატაშას არიოზოს მუსიკალური მასალა, სიყვარულის ლაიტთემები... დიდი მნიშვნელობა აქვს, აგრეთვე, სამ-

შობლოს, მოსკოვის მხატვრულ საბი-
თან დაკავშირებული პატრიოტულ-
ლაიტთემის გამოჩენასაც (480) — VIII, IX ტაქტები¹⁰. მაგრამ მართლ ამით არაა იგი საინტერესო. ეს სცენა, რომელიც პარტიტურის ყველაზე შთაგონებულ ფურცლებს შეიცავს, საინტერესოა. უწინარესად, როგორც პროკოფიევისეული დრამატურგიის ნიმუში, ამავე დროს თავად ანდრეის სიკვდილის სცენის დრამატურგიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით პროკოფიევი მუსორგსკის მემკვიდრედ გვევლინება. სწორედ მუსორგსკის დრამატურგიაში პოულტობს იგი იმ ხერხებსა და დრამატული მოქმედების განვითარების პრინციპებს, რომლებიც აძლევდა მას საშუალებას წარმოაჩინოს მომაკვდავი ანდრეი ბოლკონსკის სულიერი ცხოვრების უკანასკნელი წუთები, მისი უკანასკნელი შეხება სინამდვილესთან. „ომი და მშვიდობის“ ეს სცენა პროკოფიევის ერთ-ერთი უძლიერესი, უდიდესი მიღწევაა, სადაც რთული ფსიქოლოგიური ნიუანსების — ღრმად პირადულის, ლირიკულის, ინტიმური განცდისა და პატრიოტული მისწრაფებების, წარსულისა და აწმყოსი, ოცნების, ზმანების და რეალობის შეგრძნების გადახლართვა მოხდა. ამ თვალსაზრისით თავად ანდრეის სიკვდილის გენიალურ სცენაში სიახლოვე შეინიშნება მეფე ბორისის სიკვდილის სცენასთან. ამავე დროს მთავარ დრამატურგიულ პრინციპს პროკოფიევისთვის აქ კვლავ ვიკალური ოსტინატოს ის ბერნი წარმოადგენს, რომელსაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, მუსორგსკიმ სამიკიტნოს ენარულ სცენაში მიაგნო. აქაც ისევე, როგორც მეფე ბორისის სიკვდილის სცენაში ტრაგიკულ ერთიანობაში გადაიშლება უკანასკნელი შეხება სინამდვილესთან — ურთიერთობა, გამოთხოვება ახლობელ ადამიანთან და მომაკვდავის შინაგანი მონოლოგი... და, როგორც ავადმყოფური ზმანების შედეგად წამოჭრილი განცდა... როგორც დაქიმული მაჯისცემა, ფეთქვა მისი, სცენის მიღმიდან ისე განისმის ალტების ოსტინატური უნისონი «III-TH, III-TH»...



ისევე, როგორც ბორის გოდუნჯივის სიკვდილის სცენაში, აქაც ზარის ამღლებული ხმოვანება (ორი ტაქტი 475-მდე) სიტუაციის ტრაგიკულ არსს უსვამს ხაზს. ზარის ხმა შემდგომაც ჩნდება (477) და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თვით საგუნდო ოსტინატოც ზარის ხმოვანების ერთგვარი გამოძახილია. მერვედების ყრუ (p), მაგრამ შინაგანად მძლავრი ფეთქვა (ორკესტრში des, as — ბგერების ოსტინატური გამეორება) ისმის ნატაშას გამოჩენის ეპიზოდშიც, სადაც პროკოფიევი უდიდესი ოსტატობით ათავსებს გამომსახველ და ასახვით საწყისებს (483) — «Что это? Что-то тяжелое стучит во все стены»... აქ ოსტინატომ გუნდის პარტიიდან ორკესტრში გადაინაცვლა და ამით შექმნა მოქმედების განვითარების უწყვეტი ხაზი.

ოსტინატო აქაც, ისევე, როგორც „სემიონ კოტკოში“ მთელი სცენის მუსიკალურ-დრამატურგიულ ღერძს წარმოადგენს. ამ შემთხვევაშიც იგი ფორმაშემქმნელი ელემენტია, რომელშიც კონსტრუქციული და ემოციური ფსიქოლოგიური ფუნქციებია შერწყმული. იგი ფორმის მხრივ კრავს სცენას, ქმნის მასში გამჭოლი განვითარების ერთიან დინებას. მეორეს მხრივ იგი მთელი სურათის მანძილზე უდიდესი შინაგანი დაძაბვის, გარდუვალობის შეგრძნებას აძლიერებს.

ი. ნესტიევი აღნიშნავს, რომ პროკოფიევმა მუსორგსკისაგან აითვისა მუსიკალური ფორმის აგების პრინციპი, რომელიც ეყრდნობა არა „მზა სასკოლო სქემებს“, არამედ თემის შინაარსიდან მომდინარეობს და მისი თავისუფალი გაშლის ლოგიკას ექვემდებარება¹¹. თავად ანდრეის სიკვდილის სცენა ამის საუცხოო მაგალითია. პროკოფიევმა აქ უდიდესი ოსტატობით და მხოლოდ გენიოსისთვის მისაწვდომი მხატვრული და ფსიქოლოგიური ალლოთი, იშვიათი სიფაქიზით გამოიყენა ის მასალა, რომელსაც ტოლსტოის მაღალი პროზა იძლევა. პროკოფიევის ოპერის XII სურათის მუსიკა იმდენად ღრმად და ზუსტად გადმოსცემს ტოლსტოის

შედეგის ამ ეპიზოდის სულიერ მდგომარეობას, რომ იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს კომპოზიტორი უშუალოდ მისდევს ლიტერატურული პირველწყაროს ტექსტს და არც არაფერი შეუცვლია მასში. სინამდვილეში კი მან მაქსიმალურად შეკრა მასალა, შეამკიდროვა მოქმედების განვითარება დროში და დაასრულა ტრაგედია ამ პატარა სცენაში ლამით, მიტიზმებში რომ მოხდა. ტოლსტოის რომანის III და IV ტომების რამდენიმე თავში განლაგებული მასალიდან პროკოფიევმა ისეთნაირად ამოკრთა მისთვის საჭირო სტრიქონები, რომ სრულიადაც არ დაარღვია მოქმედების განვითარების ლოგიკა. მან მხოლოდ ჩამოაცილა ტექსტს ყოველივე ის, რაც ტოლსტოის მრავალპლანიან თხრობაში გმირთა სულიერი დრამის ჩარჩოებს სცილდებოდა და მოქმედება მთლიანად ფსიქოლოგიურ სფეროში გადაართო. ამით პროკოფიევმა შესძლო იმ ამაღლებული ემოციური მუხტის შექმნა, რომელიც ანზოვადობებს მომაკვდავი თავად ანდრეის ფიქრებს „სულის არსის“, ყოვლისშემწყურებელი სიყვარულის შესახებ.

საინტერესო ისიცაა, რომ ამ შემთხვევაში პროკოფიევმა თითქოს თვით ტოლსტოის ტექსტში „ამოიკითხა“ ვოკალური ოსტინატოს ის დრამატურგიული ზერბი, რომელსაც ადრე მუსორგსკისაგან აითვისა. ტოლსტოი ასე აღწერს გონივნილი თავად ანდრეის სულიერ მდგომარეობას: Н вдруг ход мыслей (...) оборвался, и князь Андрей услышал (не знал в бреду или в действительности он слышит это) услышал какой-то тихий шепчущий голос неумолкаемо в такт твердивший: «И пити-пити-пити»... вместе с этим, под звук этой шепчущей музыки князь Андрей чувствовал, что над лицом его над самою серединой воздвигалось какое-то странное воздушное здание из тонких иголок и лучинок». ტოლსტოის ტექსტში ამ „მოჩურჩულე მუსიკის“ სამგზის გამეორება აგრეთვე ახდენს გავლენას პროკოფიევის ოპერის ამ სურათის კომპოზიციაზე — მას შეაქვს რონდო



ფორმის ელემენტი თავისუფალი აღ-
ნაგობის სამნაწილიან სტრუქტურაში,
რომლის ცენტრალურ, შუა ეპიზოდს
ნატამსა და თავად ანდრეის დილო-
გიური სცენა წარმოადგენს.

ამრიგად, პროკოფიევის ოპერების
ცალკეული სცენების და სურათების
ანალიზის შედეგად შეიძლება დავსკ-
ვენათ, რომ მისი საოპერო დრამატურგი-
ის ფესვები — გენეზისის სირთულისა
და მრავალმხრივობისა მიუხედავად, —
უწინარეს ყოვლისა რუსულ კლასიკურ
მუსიკალურ ხელოვნებაში და კერძოდ
მუსორგსკის შემოქმედებაში უნდა ვე-
ძებოთ¹². მუსორგსკის შემოქმედებაში
იღებს დასაბამს პროკოფიევისეული
ვოკალური ოსტინატოს ის დრამატურ-
გიული პრინციპიც, რომელიც მუსიკა-
ლურ-სცენური პოლიფონიის ერთ-ერთ
რთულ და ძალზე სპეციფიკურ გამოვ-
ლინებას წარმოადგენს. საინტერესოა
იმის აღნიშვნაც, რომ ვოკალური ოს-
ტინატოს ზერხი, რომელსაც მუსორგს-
კიმ თავისი ისტორიული სახალხო
დრამების ენარულ სცენებში მიაგნო და
გამოიყენა, პროკოფიევემ ზემოთ აღნიშ-
ნული ოპერების ტრაგიკული კულმინა-
ციების დრამატურგიას დაუდო საფუძ-
ვლად¹³.

ისევე, როგორც მუსორგსკის „ბორის
გოდუნოვის“ პირველი აქტის მეორე
სურათში ან „ხოვანშჩინას“ პირველი
აქტის დასაწყისის მშვილდოსანთა სცე-
ნაში, პროკოფიევის ოპერების ჩვენს
მიერ განხილულ ეპიზოდებშიც ოსტი-
ნატური თემა იბადება, როგორც ერთ-
გვარი idee fixe ისეთ ფსიქო-
ლოგიურ სიტუაციაში, როდესაც წაშ-
ლილია ზღვარი რეალობასა და სიზ-
მარს შორის, მაგრამ, თუ მუსორგსკის-
თან იგი თვლემის დროს — ვარლამაჲ,
მშვილდოსანი კუზუკა — პროკოფიევეთან
ავადმყოფური ზმანების, ან მაქსიმალე-
რი ემოციური დაძაბვის, მძლავრი ფსი-
ქოლოგიური სტრესის შედეგად წა-
მოიჭრება — გავიხსენოთ თავად ანდ-
რეის სიკვდილის, ლუბკას შემლილო-
ბის, რენატას პალეონინაციების, თუ
ამავე ოპერის ფინალიდან მონაზონთა
ისტერიის ექსპრესიული სცენები.

¹ С. Рихтер — О Прокофьеве — С. С.

Прокофьев — Материалы, документы, вос-
поминания. Изд. М., 1961, с. 457.

2. «Снежок», «Сказка», «Шутка», «При-
зрак». — С. Прокофьев. — Автобиогра-
фия. — М., 1973, с. 482.

3. Игорь Глебов. Грядущая эра русской
музыки. Журн. «К новым берегам»,
1923, № 1.

⁴ ამ საკითხთან დაკავშირებით უნდა ითქვას,
რომ პროკოფიევის შემოქმედებაში კლონდება
დრამატულ თეატრთან საოპერო ენრის დაბ-
ლოების ის საერთო ტენდენცია, რომელიც, რო-
გორც ცნობილია, დამახასიათებელი გახდა XX
საუკუნის მუსიკალური თეატრისათვის.

5. В. Богданов-Березовский. — Статьи о
музыке (Вопросы музыкальной эстети-
ки). Музыкально-выразительные средст-
ва оперы. Л., 1960, с. 195.

6. იხ. მ. საბინინს წიგნი — Семен
«Семен Котко» и проблемы оперной
драматургии Прокофьева», М., 1963.
7. И. Нестьев. «Жизнь Сергея Прокофье-
ва», изд. II, М., 1973, с. 229.

⁸ ოპერის პირველ აქტებს ბოლო მოქმედება
უპირისპირდება არა მარტო თავისი მონუმენტუ-
რი მასშტაბით, არამედ იმ მხრივაც, რომ, თუ
საერთოდ ოპერაში აიზოზულ-რეჩიტატიული ხა-
სიათის მელოსი ვარბობს, აქ უპირატესი მნიშ-
ვნელობა სიტყვიერ ტექსტს და ამიტომ დეკლ-
მატიურ სტილს ენიჭება. მღერადობა კი რენა-
ტას სახესთან, რენატას პარტიასთანა დაკავ-
შირებული და ორეკრშიც იჩენს თავს — გან-
საკუთრებით კი იქ, სადაც რენატას სიყვარულის
თემა ჩნდება.

⁹ რონდოს ფორმის, რონდოს პრინციპის მნიშ-
ვნელობის შესახებ ამ ნაწარმოებში იხ. მ. საბი-
ნინს შრომა «Семен Котко» и проблемы
оперной драматургии Прокофьева».

¹⁰ სხვათა შორის, აზროვნების ამ თვისებო-
თაც (ასოციაციური აზროვნება მხედველობაში)
უახლოვდება პროკოფიევი მუსორგსკის, გავიხ-
სენოთ, თუნდაც უფლისწულ დომიტრის სახეს-
თან დაკავშირებული ლიტემის ასოციაციური
გაღდასახვები „ბორის გოდუნოვი“.

¹¹ ი. ნუსტოუგი, აღნ. მონოგრაფია, გვ. 486.

¹² პროკოფიევის წინამორბედ რუს კომპოზი-
ტორთა შორის ამგვარი დრამატურგიის ერთ-
ერთ უდიდეს ოსტატად ჩაიკოვსკი უნდა ჩაით-
ვალოს. გავიხსენოთ მისი „პიკის ქალის“ IV
და V სურათები. მაგრამ გერმანის პალეონინა-
ციების სცენაშიც, შეიძლება დავიხსენოთ მუსორგს-
კის ერთგვარი გავლენა.

¹³ გამოჩალკის წარმოადგენს შეზარხოშე-
ბულ ბერ-მონაზონთა პატარა კომედიური სცე-
ნა „დუნეის“ IV აქტის I სურათიდან.

ჩაიკოვსკის სახელობის

მუსიკოს-შემსრულებელთა

IX საერთაშორისო კონკურსი



ირაკლი ბერიძე

პ. ი. ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა IX საერთაშორისო კონკურსი მიმდინარე წლის მუსიკალური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო. მით უმეტეს, რომ იგი დაემთხვა დიდი რუსი კომპოზიტორის დაბადებიდან 150 წლისთავს.

ეს საიუბილეო თარიღი „იუნესკომ“ გამოაცხადა ჩაიკოვსკის წელიწადად; რომელიც ფართოდ და საზეიმოდ აღინიშნება როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს გარეთაც.

ამ კონკურსმა მსოფლიოში მოიპოვა დიდი პოპულარობა და ითვლება ერთ-ერთ ყველაზე რთულ და პრესტიჟულ შეჯიბრებად.

როგორც ჩვენი მკითხველთათვის ცნობილია, ჩაიკოვსკის საერთაშორისო კონკურსის ისტორია იწყება 1958 წ. იგი იმართება 4 წელიწადში ერთხელ.

„როგორც მუსიკოსი — მე ბედნიერი ვარ. როგორც მოქალაქე — ვამაყობ იმით, რომ ჩემმა ქვეყანამ თავი მოუყარა და გულითადად ღებულობს დედაქალაქში ესოდენ წარმომადგენლობით და პატივცემულ მუსიკოსთა კრებულს. როგორც ჩემი საუყუნის ადამიანი — მე ვხარობ იმით, რომ ჩაიკოვსკის სახელობის კონკურსი თავის სულით და მიმართულებით განამტკიცებს იმ იდეალებს, რომლებიც ესოდენ ახლოსაა მთელ პროგრესულ კაცობრიობასთან“.

ეს სიტყვები ეკუთვნის თანამედროვეობის უდიდეს პიროვნებას, კონკურ-

სის საორგანიზაციო კომიტეტის თავმჯდომარეს — დიმიტრი შოსტაკოვიჩს!

ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსის მნიშვნელობა არ ამოიწურება მარტო ნიჭიერ ახალგაზრდა მუსიკოსთა აღმოჩენით.

გავიხსენოთ წინა კონკურსების წლები. ეს იყო საერთაშორისო ურთიერთობებში „ცივი ომის“ პერიოდი. ჩაიკოვსკის საერთაშორისო კონკურსებმა დიდი როლი ითამაშა მრავალი ქვეყნის წარმომადგენელთა ურთიერთგაცნობის, დაახლოების და დამეგობრების საქმეში.

კონკურსის მსვლელობის დროს იგრძნობოდა მონაწილე ახალგაზრდებში ნამდვილი ამხანაგობის, ურთიერთგაგების სულიკვეთება. იმ დროს არ იყო ხმარებაში ტერმინი „სახალხო დიპლომატია“. არა და რაც იქ ზღებოდა ეს იყო სწორედ ამ დიპლომატიის“ აშკარა გამოვლინება.

პირველი კონკურსი ჩატარდა ორი სპეციალობით: ფორტეპიანო და ვიოლინო. მეორე (1962 წელი) სამი სპეციალობით: ფორტეპიანო, ვიოლინო და ჩელო. 1966 წლიდან კი ოთხი სპეციალობით: ფორტეპიანო, ვიოლინო ჩელო და სოლო სიმღერა.

ალბათ ინტერესმოკლებული არ იქნება გავიხსენოთ წინა კონკურსებში გამარჯვებულნი — ლაურეატები, რომელთა შორის საპატიო ადგილები უჭირავთ ჩვენს თანამემამულეებს: ელისო ვირსალაძეს (მესამე პრემია



1962 წელი). მარინე მდივანს (მე-
ოთხე პრემია, 1962 წელი) თამარ
გაბარაშვილს (მეხუთე პრემია, 1966
წელი), ცილა კვერნაძეს (დიპლომი
1966 წ.), ლიანა ისაკაძეს (მესამე პრე-
მია 1970 წელი), ზურაბ სოტკილაძეს
(მეორე პრემია 1970 წელი), ეთერ ან-
ჯაფარიძეს (მეოთხე პრემია 1974 წე-
ლი) რუსულდან გვასალიას (მეორე პრე-
მია 1974 წელი), ნინო კერესელიძეს
(მეექვსე პრემია 1982 წელი), პაატა
ბურკულაძეს (პირველი პრემია 1982 წ.).

მე მონაწილე ვარ ჩაიკოვსკის ყვე-
ლა კონკურსის, როგორც სავიოლინო
ჟიურის პასუხისმგებელი მდივანი, გარ-
და IV კონკურსისა (ამ პერიოდში ვიმ-
ყოფებოდი სამუშაოდ საზღვარგარეთ
— კაიროს ეროვნული კონსერვატო-
რიის რექტორის თანამდებობაზე და
ჩემი დამოკიდებულება IV კონკურსი-
სადმი გამოიხატა კაიროს კონსერვატო-
რიის მისალმებით, რომელიც დაიბეჭ-
და პრეს-ბიულეტენში). ისევე დასა-
ნანად მრჩება, რომ ამ კონკურსზე ვერ
გავიზიარე ის ბრწყინვალე შედეგა,
რომელსაც მიაღწიეს ჩვენმა გამოჩე-
ნილმა თანამემამულეებმა — სსრკ სა-
ხალხო არტისტებმა ლიანა ისაკაძემ და
ზურაბ სოტკილაძემ.

ბედნიერად ვთვლი თავს, რომ სა-
შუალება მქონდა მემუშავა რუსული
სავიოლინო სკოლის ისეთ კორიფეებ-
თან, როგორც იყვნენ დავით ოისტრა-
ხი და ლეონიდ კოვანი და მეთანამშრო-
მლა მსოფლიოში უგამოჩენილეს მე-
ვიოლინეებთან და მუსიკოსებთან, რო-
მელთა შორის არიან: ეფრემ ციმბალის-
ტი, იოზეფ სიგეტი; ეოზეფ კალვე, რე-
მიჯო პრინჩიპე, კარლოვან ნესტე, რი-
კარდო ოდნოპოსოვი, ვლადიმერ ავ-
რამოვი, დეორდჟე დეორდჟესკუ, არამ
ხაჩატურიანი, ედუარდ მირზოიანი, ყა-
რა ყარაევი და რუსული სავიოლინო
სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლები
დიმიტრი ციგანოვი, იური იანკელევი-
ჩი, ვიქტორ ტრეტიაკოვი, იგორ ოისტ-
რახი, იგორ ბეზროდნი; ვალერი კლი-
მოვი და სხვა მრავალი (ჩამოთვლა
შორს წავიკვანდა)

I—V კონკურსების სავიოლინო ჟიურის
თავმჯდომარეობდა დ. ოისტრა-
ხი, ხოლო მისი გარდაცვალების შემ-
დეგ VI—VII კონკურსებზე — ლ. კო-
ვანი. მის ამქვეყნიდან უდროოდ წასვ-
ლის შემდეგ ჟიურის სათავეში ჩა-
უდგა ამავე III კონკურსის პირველი
პრემიის ლაურეატი სსრკ სახალხო არ-
ტისტი ვიქტორ ტრეტიაკოვი.

არ შემიძლია რამდენიმე სიტყვით
არ აღვნიშნო ის ზოგიერთი თვისება,
რომელიც ახასიათებდათ დ. ოისტრახს
და ლ. კოვანს ჟიურის თავმჯდომარეო-
ბისას.

უპირველეს ყოვლისა მაღალი კომ-
პეტენტურობა და ავტორიტეტი, კოლე-
გიალობა, კეთილმოსურნეობა კონკურ-
სანტიებისადმი ობიექტურობა.

როგორც წესი, უმეტეს შემთხვე-
ვაში ჟიურის წევრები თავისთვის
ინიშნავენ ამა თუ იმ კონკურსენტის შე-
სრულების ხარვეზებსა და ნაკლოვან
მხარეებს. ოისტრახი კი ცდილობდა
ყოველ კონკურსანტში, რა რიც არა-
საინტერესოც და „სუსტიც“ ყოფილი-
ყო, ეპოვა რაღაც დადებითი თვისება.

მახსოვს III კონკურსის მსვლე-
ლობის დროს ჩვენი შეხვედრა ფინალ-
ში არგასულ კონკურსანტებთან, რა
ტაქტი, რა სიზუსტით და კეთილგან-
წყობით ესაუბრა დ. ოისტრახი ყოველ
მათგანს.

მერწმუნეთ, რომ ძალიან ძნელია,
როდესაც ადამიანი შესანიშნავად
ფლობს საკრავს, აქვს შესანიშნავი
ტექნიკა, ასრულებს ნაწარმოებს ყო-
ველგვარი ხარვეზის გარეშე, დელიკა-
ტურად აუხსნა, რომ მას აკლია ღვთით
მომადლებული ნიჭიერება და ამან გა-
ნაპირობა მისი წარუმატებლობა.

ნ. კოვანს ჰქონდა არაჩვეულებრი-
ვი ინტუიცია. იყო შემთხვევები, რო-
დესაც მთელი ჟიურის შემადგენლო-
ბა აღფრთოვანებული იყო ამა თუ იმ
მონაწილით, ლ. კოვანი პეტყოდა ხოლ-
მე „მან უკვე ყველაფერი გასცა, შემ-
დგომში საინტერესო აღარ იქნება“.

ან პირიქით, ის, ვინც მთლიანად ვერ
გამოამჟღავნა თავისი შესაძლებლობები



პირველ რაიონი ჩაიკოვსკის კონკურსის ვიურო

წინამდებარე ტურებში და ვერ მოახდინა ჭეოვანი შთაბეჭდილება ვიურის წევრებზე, კოვანი იტყოდა: „აი ნახავთ, ის მთლიანად გაშლის თვის შესაძლებლობებს ფინალში ორკესტრთან შესრულების დროს“ მისი პროგნოზები მართლდებოდა. ამის დამოწმება შემიძლია სხვა საერთაშორისო თუ საკავშირო კონკურსებითაც.

რაც შეეხება ვ. ტრეტიაკოვს — საბჭოთა სკოლის დღევანდელ ერთ-ერთ ყველაზე პოტენციურ მევიოლინეს — უპირველეს ყოვლისა ის ობიექტურია და ყურადღებს მასზე გამოცდილი კოლეგების აზრს.

რით განსხვავდებოდა ბოლო IX კონკურსი წინა კონკურსებისაგან და რა იყო დამახასიათებელი მისთვის?

უპირველეს ყოვლისა მონაწილეთა რიცხვი, რომელმაც საკონკურსო პრაქტიკაში „ასტრონომიულ“ ციფრებს მიაღწია. ფორტეპიანოს სპეციალობით ჩაეწერა 127, ხოლო რეალურად მონაწილეობა 119-მა კონკურსანტმა მიიღო, ვიოლინოზე განაცხადი წარმოადგინა 103 კანდიდატმა, ხოლო გამოცხადდა 66², ჩელოზე ჩაეწერა 104, 64 მემბერალმა მიიღო მონაწილეობა სოლო-სიმღერის სპეციალობით.

მევიოლინეთა კონკურსის პირველი ტური ამჯერად პირველად ჩატარდა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში. ამ დარბაზის უნიკალურმა აკუსტიკამ დიდად შეუწყო ხელი, როგორც კონკურსანტებს, ასევე მსმენელებსაც.

II და III ტურები კი ტრადიციისამებრ კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მიმდინარეობდა.

თუ წინა კონკურსებში მონაწილეობდნენ ცალკეული „ვარსკვლავები“ და საერთო დონე გაცილებით უთმობდა ადგილს საბჭოთა სკოლის წარმომადგენლებს³, უნდა დაბეჭითებით ითქვას, ამჯერად იგრძნობოდა იმდენად მაღალი დონე, რომ II ტურის 32 მონაწილეს თამამად შეეძლო ფინალში გასვლა.

ეს, აიხსნება ერთის მხრივ, საბჭოთა კავშირიდან ემიგრირებული და კონტაქტებით წასულ მუსიკოსების ნაყოფიერი მოღვაწეობის და, ხოლო მეორეს მხრივ, აზიის ქვეყნების (იაპონია, ჩინეთი, კორეა) წარმომადგენელთა გიგანტური წინსვლით, რაც მათი უჩვეულო შრომისუნარიანობისა და მიზანსწრაფულობის შედეგია. ამის დამადასტურებელია კონკურსში პირველად მონაწილე ტაივანისა და სამ-



ხრეთ კორეის წარმომადგენლების წარმატება ახალგაზრდა ტაივანელმა მევიოლინემ ცენგ კენგ იუნმა დაიმსახურა სპეციალური ჯილდო, II ტურში სავალდებულო ნაწარმოების ი. ფროლოვის „სკერცო აფფანატო“-ს საუკეთესო შესრულებისათვის, ხოლო ახალგაზრდა ტაივანელი ქალიშვილი ედიტ ჩენი — გახდა საფორტეპიანო კონკურსის დიპლომანტი.

მევიოლინეთა კონკურსში პრემიები შემდეგნაირად განაწილდა: I პრემია და ოქროს მედალი დაიმსახურა 18 წლის იაპონელმა ქალიშვილმა აკიკო სუვანაიმ; II პრემია და ვერცხლის მედალი საბჭოთა მევიოლინემ ევგენი ბაუშკოვმა, III პრემია და ბრინჯაოს მედალი — ალისია ჰარკმა (აშშ) — კონკურსის ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილემ.

საფორტეპიანო კონკურსში გაიმარჯვეს: I პრემია და ოქროს მედალი ბორის ბერეზოვსკი — მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი. ქან ელისო ვირსალაძის აღზრდილი, II პრემია და ვერცხლის მედალი — ვლადიმერ მიშჩუკი (სსრკ), III პრემია და ბრინჯაოს მედალი — კევინ კენერი (აშშ); იოხან შმიდტი (ბელგია).

ჩელისტებთან პრემიები შემდეგნაირად განაწილდა: I პრემია და ოქროს

მედალი გუსტავ რივინიუს (გერმანია) პრემია და ვერცხლის მედალი ფრანსუაზა გრობენ (ლიუქსემბურგი), II პრემია და ვერცხლის მედალი. ალექსანდრე კნიაზევი (სსრკ), III პრემია და ბრინჯაოს მედალი ბიონ ცანგი (აშშ).

სოლო სიმღერა: ქალები: I პრემია და ოქროს მედალი დებორავიტი (აშშ), II პრემია და ვერცხლის მედალი მარინა შაგუჩ (სსრკ), III პრემია და ბრინჯაოს მედალი ემილია ოპერა (რუმინეთი) და მარია ხოხლოგორსკია (სსრკ).

კაცები: I პრემია და ოქროს მედალი ბანს ჩოი (აშშ), II პრემია და ვერცხლის მედალი ბორის სტეცენკო (სსრკ), III პრემია და ბრინჯაოს მედალი ოლეგ კულკო (სსრკ) და ვიჩეხ დრობოვიჩი (პოლონეთი).

სხვადასხვა ორგანიზაციებმა და საზოგადოებებმა დააწესეს სპეციალური პრიზები:

1. ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატების ასოციაციამ — პრემია (1000 მანეთი) ჩაიკოვსკის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისათვის (იგულისხმება ფინალური ტური). მევიოლინეებთან ეს პრემია მიენიჭა აკიკო სუვანაის.
2. მოსკოვის „ი. ს. ბახის საზოგადოება“

ნ. ს. ხრუშჩოვი ჩაიკოვსკის კონკურსის მონაწილეთა შორის



დობამ“ დიპლომი (250 მან.) ბაზის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის. ეს პრემია II ტურის შემდეგ მიენიჭა აკიკო სუვანასი.

3. კამერული ორკესტრის „მოსკოვის ვირტუოზები“ პრიზი (5.000 მან.) ვერცხლის მედლის მფლობელისთვის.

ეს ჯილდო მიენიჭა საბჭოთა მევიოლინე ევგენი ბუშკოვს.

4. მოსკოვის საკონცერტო მოღვაწეთა კავშირმა — სპეციალური პრიზი არტისტიზმისა და ოსტატობისათვის „ახალგაზრდობა“. ეს პრიზი მიეკუთვნა ალისია პარკს (აშშ).

5. გაზეთ „მოსკოვსკიე ნოვოსტი“-ს რედაქციამ — სპეციალური პრიზი.

6. საბჭოთა კავშირ-კორეის ერთობლივმა წარმოებამ „ჩინდორუს“-მა სპეციალური პრიზი — ქალის ძვირფასი ბეწვის ქურჭი. ეს ჯილდო მიიღო ნატალია ლიზობოიმ (სსრკ) ფინალში თანამედროვე კომპოზიტორის (შოსტაკოვიჩი) კონცერტის საუკეთესო შესრულებისათვის.

7. მუსიკალური საკრავების ოსტატთა ასოციაციამ პრიზი — სავიოლინო კონკურსის ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილეს. ეს ჯილდო მიეკუთვნა ალისია პარკს.

8. საქველმოქმედო საზოგადოებამ „პიროვნება“ — სპეციალური პრიზი „პიროვნება“ (1.000 მანეთი).

დაბოლოს, კონკურსის სპონსორმა იაპონურმა ფირმამ „ჰიონერ“-მა დაასაჩუქრა I პრემიის ლაურეატები თანამედროვე მაღალზარისხოვანი სტერეო სისტემით, თითოეული 4.000 ამერიკული დოლარის ღირებულებით.

მიუხედავად თავისი 18 წლისა, აკიკო სუვანაი უკვე ორი მეტად პრესტიჟული კონკურსების ლაურეატია. 1988 წელს მან მიიღო II პრემია პაგანინის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე ქ. გენუაში და 1989 წლის გაზაფხულზე ქ. ბრიუსელში დედოფალ ელისაბედის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე. მე ვესწრებოდი ამ კონკურსის ფინალს და აღფრთოვა-

ნებული ვიყავი მის მიერ პაგანინის კონცერტის შესრულებით.

მიმდინარე ჩაიკოვსკის კონკურსზე ყველა ტურის პროგრამა მის მიერ შესრულებული იყო ტექნიკური სრულყოფის უმაღლეს დონეზე, იგრძნობოდა მუსიკალური აზროვნების დიდი სიღრმე (ბაზის ჩაიკონის შესრულებისას) და პირადული დამოკიდებულება ნაწარმოების ინტერპრეტაციისადმი, რაც მკაფიოდ გამოამჟღავნა ჩაიკოვსკის კონცერტის ფინალის შესრულებისას. ვინც იგი მოისმინა III ტურზე (და არა საზეიმო კონცერტზე კონკურსის დახურვისას) აღტაცებული დარჩა უსწრაფესი ტემპით და ნიუანსირებით ის უკრავს „სტრადივარი“-ს შესანიშნავ ვიოლინოზე, რაც მას ეხმარება მოახდინოს მსმენელზე ზემოქმედება.

ევგენი ბუშკოვი დასრულებული მუსიკოსია. მის შესრულებაში „ვირტუოზულობა“ ყოველთვის ადვილს უთმობს ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემას. ალისია პარკი — მევიოლინედ დაბადებულია. მისი დაკვრა იმდენად მგრძობიარეა, რომ ერთი მეოთხედი ხანგრძლივობის ბგერის შესრულებისას ახერხებს რამდენიმე ტემპრალური ნიუანსის მიღწევას.

ანტონ ბარაბოვსკი — მეტად პერსპექტული მევიოლინეა. მე მის მოსმენილი მყავს 1986 წელს პეკინში. ახალგაზრდა მევიოლინეთა I საერთაშორისო კონკურსზე, სადაც მან ლაურეატის წოდება მოიპოვა. მას შემდეგ ის ძალიან გაიზარდა და დ. ოსტრაბის სავიოლინო სკოლის ღირსეული წარმომადგენელია (მისი მასწავლებლებელი ნოვოსიბირსკის კონსერვატორიის პროფესორი მ. ლიბერმანი დ. ოსტრაბის მოწაფეა).

ასევე აღნიშვნის ღირსია ახალგაზრდა ამერიკელი მევიოლინე დევიდ ჩანი, რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ი. ს. ბაზის I სავიოლინო სონატის ადაციოს და ფუგის შესრულებით. II ტურში ბრწყინვალედ შეასრულა სავიოლინო რეპერტუარის ერთ-ერთი ურთულესი ნაწარმოები — ერნს-



ტის „ზაფხულის უკანასკნელი ვარდი“ კონკურსის დასასრულს საკავშირო მუსიკალურმა საზოგადოებამ ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკა“-ს რედაქციასთან ერთად მოაწყო მრგვალი მაგიდა. სადაც გამოითქვა ბევრი საინტერესო და საქმიანი მოსაზრება (ამ შეხვედრის მთლიანი ანგარიში გამოქვეყნდება ჟურნალის უახლოეს ნომერში).

ასევე ძალზე საინტერესოდ ჩატარდა პრესკონფერენცია სსრკ კულტურის მინისტრ ნ. გუბენკოსთან. ამ შეხვედრაზე ჟიურის თავმჯდომარეები გამოვიდნენ ინფორმაციით, შეაფასეს კონკურსის მსვლელობა, შედეგები და დააყენეს პრაქტიკული წინადადებები შემდგომი კონკურსების ჩატარებასთან დაკავშირებით.

ჩვენი ჟიურის სახელით მე მომიხდა გამოსვლა (ე. ტრეტიაკოვი III ტურის დამთავრებისთანავე გაემგზავრა საგასტროლოდ).

მე წამოვაყენე ორი წინადადება, რომელსაც ერთსულოვანი მხარდაჭერა ჰქონდა. 1. შემდგომში უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა კონკურსის ერთდროულად ჩატარება არა ოთხი, არამედ ორი სპეციალობით, მაგალითად ვიოლინო და ჩელო, და ცალკე ფორტეპიანო და სოლო-სიმღერა, ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ.

2. მომავალში აუცილებელია განაცხადის შემოტანისას კონკურსში მონაწილეობის მისაღებად, შესრულების ვიდეო ჩაწერის წარმოდგენა. ეს ერთგვარ რეგულაციას გაუწევს მონაწილეთა რიცხვს, და არ მოგვიხდება პროგრამების შეკვეცა დროის ეკონომიის თვალსაზრისით.

კონკურსის მსვლელობის პერიოდში ერთ-ერთ საინტერესო ტრადიციულ ღონისძიებად უნდა ჩაითვალოს ქ. კლინში პ. ი. ჩაიკოვსკის სახლ-მუზეუმის დათვალიერება. იმპროვიზებული კონცერტი ჩაიკოვსკისეულ „ბეკერი“-ს ფირმის ფორტეპიანოზე, პარკში მეგობრობის ხეების დარგვა.

კონკურსის საზეიმო დახურვაზე

ლაურეატებს და დიპლომანტებს დაეცათ დიპლომები, მედლები და სპეციალური ჯილდოები.

ამ კონცერტში მონაწილეობდნენ მხოლოდ I პრემიის ლაურეატები.

მიმდინარე IX კონკურსის სპონსორი იყო ცნობილი იაპონური ფირმა „პიონერ“-ი, რომელიც ეწევა დიდ მუშაობას, რათა მუსიკის მოყვარულებს მთელ მსოფლიოში შეუქმნას მუსიკალურ ქმნილებათა ცოცხალი შესრულების შთაბეჭდილება.

ამ ფირმამ დიდი როლი ითამაშა კონკურსის რეკლამირების საქმეში. მან უმადლეს პოლიგრაფიულ დონეზე გამოსცა რუსულ და ინგლისურ ენებზე კონკურსის მონაწილეთა ბუკლეტები; კონკურსის მაცნე, აფიშები და სხვა.

ალბათ, მალე ვიხილავთ და მოვისმენთ ამ ფირმის ვიდეოჩანაწერებს, რომლებზეც კონკურსის მსვლელობა აღბეჭდილი.

ყოველი საქმისა თუ წამოწყების წარმატების საწინდარია — ორგანიზებულობა. ზედმეტია იმის მტკიცება, რომ ესოდენ დიდი მნიშვნელობის ღონისძიების ჩატარებას, როგორც ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსია, ესაპირება მაღალი ორგანიზაცია.

წინამდებარე კონკურსები სამაგალითო იყო ამ მხრივ. ხშირად უცხოელი ჟიურის წევრები, კონკურსის საპატიო სტუმრები, თვით მონაწილეები ყოველთვის გამოსთქვამდნენ კმაყოფილებას ასეთი დიდი ღონისძიების სამაგალითო ორგანიზაციის შესახებ.

აქ იგულისხმება როგორც შემოქმედებითი საკითხები (კონკურსანტების უზრუნველყოფა კონცერტმაისტერებით; აკუსტიკური რეპეტიციით დარბაზში და სხვა), ასევე საყოფაცხოვრებო პირობებით. (სასტუმრო; კვება; ტრანსპორტი; კულტურული ღონისძიებანი და სხვა).

კონკურსის მთელი შემადგენლობა ყოველთვის იმყოფებოდა ერთ

სასტუმროში, რაც უადვილებდა კონკურსის ხელმძღვანელობას სამუშაო გრაფიკის ზუსტ დაცვას და ოპერატიულ ხელმძღვანელობას.

რაც შეეხება ამ ბოლო IX კონკურსს, სამწუხაროდ, აქ ყველაფერი რიგზე ვერ იყო.

ამჯერად მონაწილეები, ჟიურის წევრები, საპატიო სტუმრები დაქსაქსულნი იყვნენ ოთხ სასტუმროში: „უკრაინა“ (ძირითადი ბირთვი), „პეკინი“, „მოსკოვი“ და „ბუდაპეტი“. რაც იწვევდა დიდ სიძნელებს ტრანსპორტით უზრუნველყოფის და მომსახურების საქმეში.

საორგანიზაციო კომიტეტის შტაბს ხელმძღვანელობდა „გოსკონცერტი“-ს საერთაშორისო და საკავშირო კონკურსების განყოფილების გამგე ოლეგ სკოროდუშოვი, რომელსაც მიუხედავად დიდი მონღომებისა და შრომის უნარიანობისა უჭირდა სსრკ კულტურის სამინისტროს უმალეს ხელმძღვანელობასთან საკითხების ოპერატიული შეთანხმება და გადაწყვეტა.

იყო შემთხვევები, როდესაც გვიან დამთავრებული მოსმენების შემდეგ (ლამის 12,1 საათზე) სავიოლანო ჟიურის წევრები არ იყვნენ უზრუნველყოფილი ტრანსპორტით, რაც იწვევდა მათ გაკვირვებას და უკმაყოფილებას. მით უმეტეს, თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ გერცენის ქუჩა გენერალურ რეკონსტრუქციასთან დაკავშირებით მთლიანად გადათხრილია და ტრანსპორტისათვის მიუდგომელი.

ყველასათვის ნათელია, იმ მძიმე კრიზისულ მდგომარეობაში, რომელშიც იმყოფება ეკონომიკა და განსაკუთრებით ასიგნობანი კულტურაზე, ყოველი მანეთის გონივრულად და ყაირათიანად ხარჯვას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ ეს არ უნდა ხდებოდეს შემოკმედებითი საკითხების საზიანოდ, ქვეყნის პრესტიჟისა და ღირსების ხარჯზე.

მოვიყვან ერთ ასეთ მაგალითს. როგორც წესი წინა კონკურსებზე განვილილი ტურის შედეგების შეჯამება

ხდებოდა მისი დამთავრების შემდეგ, რაც აძლევდა საშუალებას ტურის თითოეულ წევრს ამოერჩია კონკურსანტებს შორის საუკეთესონი. თანახმად რეგლამენტისა ის კანდიდატი, რომელიც ვერ გავიდოდა შემდეგ ტურში, შემდეგ დღეს იგზავნებოდა მოსკოვიდან. (მათ, ვისაც ჰქონდა სურვილი დარჩენისა და კონკურსის ბოლომდე მოსმენისა, ეს უნდა გაეკეთებინათ საკუთარ ხარჯზე).

მიმდინარე IX კონკურსის ჟიურის დებულება გულისხმობდა, რომ კანდიდატთა შეფასება მომხდარიყო ყოველი მოსმენის შემდეგ ან უკიდურეს შემთხვევაში ყოველი დღის ბოლოს, რათა ის კანდიდატები, რომელნიც ვერ მიიღებდნენ შემდეგ ტურში გამსვლელქულას, დაუყოვნებლივ მოხსნილიყვნენ სახელმწიფო უზრუნველყოფისაგან. ერთადერთი სავიოლანო ჟიური ჩემი ინიციატივით და სსრკ კულტურის მინისტრის მოადგილის ა. ა. ზოლოტოვის მხარდაჭერით დაიცვა პრინციპული პოზიცია და მიაღწია იმას, რომ შედეგების შეფასება მომხდარიყო II ტურის დამთავრების შემდეგ.

* * *

მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და ამ წერილში შევებო ჩვენი რესპუბლიკისათვის მეტად საჭირობოროტო საკითხს — საორკესტრო სპეციალობის კადრების მომზადების მდგომარეობას.

ეს საკითხი არაერთგზის ქცეულა განხილვის და მსჯელობის საგნად, როგორც წესი, კვალიფიცირებული საორკესტრო კადრების ნაკლოვანებაში ბრალს სდებენ თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიას, რაც მთლად მართებული არ არის, რადგან ინსტრუმენტალისტები კონსერვატორიაში შესვლამდე გადიან სპეციალურ მომზადების 11 წლიან კურსს — 7 წელიწადს სწავლობენ სამუსიკო სკოლებში, 4 წელიწადს კი სასწავლებლებში, ამის შემდეგ შედიან ისინი კონსერვატორიაში.

ამიტომაც ეს საკითხი მოითხოვს



მუსიკალური განათლების მთელი სისტემის (სკოლა — სასწავლებელი-კონსერვატორია) კომპლექსურ შესწავლას და გაანალიზებას. ამ საკითხთან დაკავშირებით ახლახან გამოქვეყნდა პროფ. ლუარსაბ იაშვილის წერილი.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1985 წლის მეოთხე ნომერში დაიბეჭდა ჩემი წერილი „პერსპექტივის გათვალისწინებით“, რომელშიც დეტალურადაა გაანალიზებული არსებული მდგომარეობა და წამოყენებულია კონკრეტული წინადადებანი და ის აუცილებელი ღონისძიებანი, რომლებიც ნაწილობრივ მაინც გამოასწორებდნენ არსებულ მდგომარეობას.

ერთ-ერთი ასეთი საკითხია საკრავზე სწავლების მეთოდის და პედაგოგიური პრაქტიკის უკეთ წარმართვა.

გასულ სასწავლო წელს კონსერვატორიის საბჭომ იმსჯელა პედაგოგიური პრაქტიკის მდგომარეობის თაობაზე სიმებიან და ჩასაბერ საკრავთა ფაკულტეტებზე და მიზანშეწონილად სცნო ამ საგნის სწავლება და ხელმძღვანელობა დაუქვემდებაროს მეთოდის და პედაგოგიურ პრაქტიკის კათედრას.

გარდა ამისა, დაწესდა სახელმწიფო გამოცდა ამ საგანში, ვინც არ ჩააბარებს ამ გამოცდას, ვერ მიიღებს მასწავლებლის კვალიფიკაციას.

ა. წ. მაისში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კადრებისა და სასწავლო დაწესებულებათა სამმართველომ ჩაატარა მეტად საინტერესო და საქმიანი თაობირი, რომელსაც ესწრებოდნენ კონსერვატორიის სათანადო კათედრების ხელმძღვანელები, პროფესორები; სამუსიკო სასწავლებლების დირექტორები და ამ დარგის წამყვანი პედაგოგები.

იქ გამოთქმული წინადადებანი და აუცილებელი ღონისძიებანი, ურომლისოდაც დღევანდელ პირობებში შეუძლებელი იქნება ამ საქმის წარმართვის გაუმჯობესება, შევიდა კულტურის სამინისტროს კოლეგიის ა. წ. ივლიშის დადგენილებაში. სახელობრ ესე-

ნია: 1. სამუსიკო სკოლებში საორკესტრო საკრავების სპეციალობის მისაღები კონტინგენტის გაზრდა.

2. სამუსიკო სკოლებში საფორტეპიანო განყოფილების მოსწავლეთვის რომელიმე საორკესტრო საკრავზე სავალდებულო სწავლება (ეს შეტანილი იქნება სასწავლო გეგმაში). ეს მეტად მნიშვნელოვანი პუნქტია და ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ეს ყველაზე რეალური და ქმედითი გზაა, რათა მოვიზიდოთ მოსწავლეები საორკესტრო საკრავებზე სასწავლებლად. რასაკვირველია, რომ სამუსიკო სკოლებს უნდა შეეძლოთ ძირითადად მოწაფეთა უზრუნველყოფა საკრავებით.

3. სამუსიკო სკოლა-ინტერნატის — როგორც მუსიკოსთა აღზრდის ერთ-ერთი ქმედითი კერის მატერიალური ბაზის და საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესების საკითხი. ამ სკოლა-ინტერნატში უნდა სწავლობდნენ საქართველოს რაიონებში მცხოვრები ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომელთა შერჩევაა საჭირო.

4. თბილისის ცენტრალურ რაიონში ერთ-ერთ სამუსიკო სკოლის ბაზაზე საორკესტრო პროფილის სპეციალური შედგენილი სკოლის შექმნა განსხვავებული დებულებით და სასწავლო გეგმით.

ამ საკითხის წამოჭრა განაპირობა საორკესტრო პროფილის სკოლების განლაგებამ ლენინის და საქარხნო რაიონებში. სიშორის გამო ქალაქის ცენტრალურ რაიონებში მაცხოვრებელთათვის ძნელია ბავშვების იქ მიბარება, სამწუხაროდ, XIX და განსაკუთრებით XX სამუსიკო სკოლები ვერ ასრულებენ სრულყოფილად თავის დანიშნულებას. ვინაიდან იმ რაიონებში მაცხოვრებელი მოსახლეობის საერთო კულტურულ-მუსიკალური დონე გაცილებით ჩამორჩება სასურველს.

რესპუბლიკის მთავრობის გადაწყვეტილებით 1991 წლის 10 და 20 მაისამდე თბილისში ჩატარდება ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორის და მუსიკოსის ბ-ნ ოთარ თაქთაქიშვილის სა-



ხელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსი.⁶

თავისი მნიშვნელობით ეს იქნება პირველი ასეთი მასშტაბის ღონისძიება საქართველოში.

კონკურსის ჩატარება ნაერაუდევია ოთხი სპეციალობით: ფორტეპიანო, ვიოლინო, ჩელო და სოლო-სიმღერა.

ეს ღონისძიება დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებს ჩვენს სასწავლო და შემოქმედებით დაწესებულებებსა და კოლექტივებს და განსაკუთრებით კონსერვატორიის საშემსრულებლო კათედრებს.

კონკურსამდე ძალიან ცოტა დრო რჩება და საჭიროა დაუყოვნებლივ შეირჩეს პოტენციური კანდიდატები და წარმოებდეს მათთან ინტენსიური მოსამზადებელი მუშაობა.

უფრო ნაკლები დროა დარჩენილი მთელი რიგი ორგანიზაციული საკითხების მოსაგვარებლად, როგორც მაგალითად: ყიურის დაკომპლექტება გამოჩენილი მუსიკოსებისგან; მონაწილეთა მოზიდვა და დაინტერესება ამ კონკურსით; სარეკლამო და სანოტე მასალის დროულად დაგზავნა, სასტუმროების, დარბაზების, ორკესტრების რეზერვაცია და სხვა.

ახლახან მოსკოვში ყოფნისას ჩაიკოვსკის კონკურსზე, ჩვენი კულტურის სამინისტროს მუსიკალურ დაწესებულებათა განყოფილების დეპარტამენტი მოველაპარაკე სამ გამოჩენილ მუსიკოსს და მივიღე მათი თანხმობა თაქთაქიშვილის სახელობის საერთაშორისო კონკურსის სავიოლინო ყიურში მონაწილეობის მიღებაზე. ესენი არიან ჩაიკოვსკის საერთაშორისო კონკურსების სავიოლინო ყიურის ვიცეპრეზიდენტები: სოფიის კონსერვატორიის პროფესორი ვლადიმერ ავრამოვი; გამოჩენილი ავსტრალიელი მევიოლინე რიკარდო ოდნოპოსოვი⁷ და უენევის მუსიკალური კონკურსების გენერალური მდივანი ფრანკო ფიში.

ასევე ახალგაზრდა იაპონელმა მევიოლინემ საშუალო სეგავამ გამოთქვა სუ-

რვილი ამ კონკურსში მონაწილეობისა და აუცილებელია, რომ ოპერატიულად გაგზავნოთ ყიურის წევრებს ოფიციალური მოწვევები, ხოლო მონაწილეებს სანოტე მასალა.

ვინაიდან ეს ერთ-ერთი ასეთი მასშტაბის პირველი კულტურული აქციაა, რომელსაც საქართველო ატარებს დამოუკიდებლად, მისი მაღალ დონეზე ჩასატარებლად ურიგო არ იქნება, რომ ამ ღონისძიებას გამოუჩნდეს ღირსეული სპონსორი.

შენიშვნები:

¹ დ. შოსტაკოვიჩის მისასალმებელი სიტყვა 1962 წელს, II კონკურსის საზეიმო გახსნაზე.

² მონაწილეთა ამ დიდმა რიცხვმა განაპირობა I ტურის პროგრამის შეკვეთა. მოიხსნა პავლინის ერთი კაპრისი, დარჩა მხოლოდ სავალდებულო № 24; ბახის დო მკვორის სონატაში სრულდებოდა ფუგის ნახევარი, ხოლო II პარტიტის ჩაკონა იკრებოდა მეორეული ეპიზოდის დაბოლოებამდე. მოცარტის კონცერტებში დავტოვეთ მხოლოდ პირველი ნაწილები. II ტურში სრულდებოდა სონატების ცალკეული ნაწილები. ეს გამოწვეული იყო კონკურსის მსვლელობის გრაფიკში ჩატევის აუცილებლობით.

³ იყო შემთხვევები, როდესაც I-III კონკურსებზე ჩაგვბოდენ საბჭოთა კანდიდატები. დაახლოებით თანაბარ პირობებში უპირატესობას ვანიკებდით უცხოელ მუსიკოსებს, რათა შეგვეჩარჩუნებინა კონკურსის საერთაშორისო პრესტიჟი.

⁴ ეს საკითხი სადავოა, მაგრამ ჩემი ღრმა რწმენით, ასეთივე პრინციპით უნდა ხდებოდეს აბიტურიენტთა შეფასება სპეციალობაში კონსერვატორიაში მისაღები გამოცდების დროს. ნიშანი იწერებოდას მთელი ნაკადის მოსმენის შემდეგ და არა უშუალოდ შესრულების შემდეგ, რათა შეერჩეს საუკეთესონი.

⁵ ამ დიდგენილებამდე ეს კათედრა ხელმძღვანელობდა მხოლოდ საფორტეპიანო ფაკულტეტის სტუდენტებს.

⁶ აღსანიშნავია, რომ ო. თაქთაქიშვილი ჩაიკოვსკის სახელობის V და VII საერთაშორისო კონკურსზე თავმჯდომარეობდა საფორტეპიანო ყიურის.

⁷ რ. ოდნოპოსოვმა თავის დროზე და ოსტრახთან ერთად გაიყო პირველი და მეორე ადგილები ბელგიის დედოფალ ელისაბედის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე.

ჯეინ ფონდა

ცნობილი ამერიკელი მსახიობის ჯეინ ფონდას შემოქმედებითი ცხოვრება რთული და საინტერესოა. იგი უნიკალურადაც შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან ძნელი მოსაძებნია ისეთი მტკიცე მოქალაქეობრივი პოზიციის მსახიობი, მითუმეტეს პოლიუელის „სუპერ-ვარსკლავი“, რომელმაც ყველასაგან მოულოდნელად მთელი ხმით გამოთქვა პროტესტი ვიეტნამის ომის წინააღმდეგ და ახალგაზრდების ანტისაომარ აქციებს შეუერთდა, ამერიკის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ჯეინ ფონდას აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობის შესახებ ჩვენთან ბევრი რამ დაიწერა, ამიტომ ამჯერად მხოლოდ მსახიობის შე-

მოქმედებითი გზის განხილვით შემოვიფარგლოთ. |

პოლიუელის ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ მსახიობს ჰენრი . ფონდას არასოდეს მოუსურვებია, რომ მისი პირადი ცხოვრება და განსაკუთრებით შეილები — ჯეინი და პიტერი სარეკლამო კამპანიებში გამოეყენებინათ, ფონდას ოჯახი ჰენრის პოპულარობის სტატუსის შესაფერის ფეშენებელურ და პრესტიჟულ პოლიუელში ან ბევრლი-ჰილში კი არ ცხოვრობდა, არამედ ლოს-ანჯელესის ერთ-ერთ წყნარ გარეუბანში — ბრენტველში, ფონდას სახლი ფერმას წააგავდა — მისი მთავარი ღირსება სამი ჰექტარი მიწის ნაკვეთი იყო, ჯეინი იზრდებოდა, როგორც ბიკუნა, ადრე ისწავლა ცხენზე ჭირითი, ხანდახან ბიკებთან ჩხუბობდა კიდეც, დედამისი, როგორც ჰენრი შერვის ერთ-ერთი მეუღლის — ლედი ჯეინ სეიმურის გეარის გამგრძელებელი, ქალიშვილსაც ლედი ჯეინს უძახდა, მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ, როდესაც ჯეინი ათი წლისა იყო, ოჯახი ნიუ-იორკში გადასახლდა, ჯეინი შეიყვანეს გოგონათა დახურულ პანსიონში, მშობლებს იშვიათად ხედავდა, მამა ამ პერიოდში თეატრით იყო დაკავებული, დედას კი ნერვიული დეპრესიის ნიშნები აღმოაჩნდა. მშობლების ურთიერთობაში თანდათანობით ბზარი გაჩნდა, დრამამაც არ დააყოვნა — ფრენსის ფონდამ თვითმკვლელობით დაასრულა სიკოცხლე, ამ ფაქტს არ შეიძლება თავისი გავლენა არ მოეხდინა 13 წლის ჯეინზე.

სცენური ნათლობა ჯეინმა პანსიონში მიიღო — თვითმოქმედ სპექტაკლში მამაკაცის როლი შეასრულა, მაგრამ ამ პირველ ცდას ჯერ არ გაუღვიძებია

ჯეინ ფონდა





მასში მსახიობად გახდომის სურვილი.

1957 წელს ჰენრი ფონდა მონაწილეობდა ფილმში „სცენით გატაცებული“, მისი პარტნიორი იყო ახალგაზრდა მსახიობი სიუზან სტრასბერგი, რომელმაც ჯენი მამამისს, ნიუ-იორკის საქვეყნოდ ცნობილი სამსახიობო სტუდიის ხელმძღვანელს, ამერიკაში სტანისლავსკის სისტემის მქადაგებელს ლი სტრასბერგს წარუდგინა. ამ სტუდიის წევრები სხვადასხვა დროს იყვნენ თეატრისა და კინოს ცნობილი მსახიობები: მარლონ ბრანდო, ენ ბენკროფტი, პოლ ნიუმენი, როდ სტაიგერი, ჯოან ვუდფორთი, სტივ მაკ-კუინი, ენტონი პერკინსი, სიდნეი ჰუატიე და სხვები. დაახლოებით ოცი წლის შემდეგ, კითხვაზე, თუ რა მისცა მას სტრასბერგთან მეცადინეობამ, ჯენი უბასუხებს: „ძალიან ბევრი, მე არავითარი გამოცდილება არ მქონდა და ვთვლიდი, რომ მსახიობობა ტექსტის რაც შეიძლება გამომსახველად წაკითხვაში მდგომარეობს. წარმოდგენა არ მქონდა სისტემის არსებობაზე, საკუთარი განცდების წარმოჩენას რომ ვგასწავლის. აზრი იმის შესახებ, რომ ყოველ როლში საკუთარი თავის ნაწილი უნდა ჩავდო, ჩემთვის ნამდვილი აღმოჩენა იყო. ეს ჩემს განთავისუფლებას უდრიდა“. ჯენმა დიდი ენთუზიაზმით დაიწყო სტუდიაში სწავლა, კურსზე მეცადინეობის გარდა იღებდა ცეკვის გაკვეთილებს, ფსიქოანალიტიკოსთანაც დადიოდა, რათა უფრო ღრმად ჩასწვდომოდა საკუთარ თავს. მან სარეკლამო სააგენტოში მანეკენად მუშაობასაც დააწესა თავი, რადგან მთელი ძალების მობილიზაცია მხოლოდ სამსახიობო საქმისათვის სჭირდებოდა. დებიუტის დროც მოახლოვდა.

ბედმა ისე იწება, რომ თეატრისა და კინოს ცნობილი რეჟისორი ჯოშუა ლოგანი, ფონდების ოჯახის ახლო მეგობარი და ჯენის ნათლია, ხელოვნებაშიც ჯენის ნათლიამა გამხდარიყო. 1960 წელს მან ჯენი მიიწვია ფილმში „დაუჯერებელი ამბავი“ მთავარი როლის შესასრულებლად. ჯენთან ხუთწლიანი

კონტაქტი დაიდო. მან ლოგანზე ჩამოყალიბებული პროფესიონალის ბეჭდილება დატოვა. მიუხედავად იმისა, რომ თავად საშინლად ეშინოდა კინოკამერისა. „დაუჯერებელი ამბავი“ საკმაოდ უფერული კომედიაა კოლეჯის ცხოვრებიდან და ფილმს არავითარი წარმატება არ ჰქონია. ჯენს მოეთხოვებოდა განესახიერებინა ჯანმრთელ, მომხიბლავი ღიმილის და კარგი აღნაგობის „ტიპიური ამერიკელი სტუდენტი“. კრიტიკაც შესაბამისად უფრო მეტს წერდა მის ვარჯიშს მიზიდველობაზე, თუმცა ჯენში იმედის მომცემ მსახიობსაც ხედავდა. იმავე წელს შედგა ჯენის დებიუტი თეატრში. ჯოშუა ლოგანმა ამჯერად იგი ბროდვეის სპექტაკლში „იყო პატარა გოგონა“ სათამაშოდ მიიწვია. ეს მელოდრამა, სადაც ახალგაზრდა მსახიობი ძალადობის მსხვერპლს ანსახიერებდა. პრობლემურობაზე აცხადებდა პრეტენზიას და თავისი დროისთვის საკმაოდ გაბედულ პიესას წარმოადგენდა. მაგრამ მძაფრი სიტუაცია სცენაზე სანტიმენტალურად და არადამაჯერებლად განხორციელდა. პიესა სულ თექვსმეტჯერ დაიდგა. ჯენმა ეს მარცხი ვაჟაკურად გადაიტანა, როდესაც ჰენრი ფონდამ შეამჩნია, რომ ჯენი კრიტიკაზე ღიმილით პასუხობდა, მიხვდა, რომ მისი ქალიშვილი ნამდვილი პროფესიონალი გამხდარა. ჯენმა ბროდვეის კიდევ ერთ სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. პრესამაც შეამჩნია ნიკიერი დებიუტანტი, აღნიშნავდნენ, რომ მიუხედავად საოცარი გარეგნული მსგავსებისა სახელმძღვანელო მამასთან, მას აქვს თამაშის საკუთარი მანერა და მისი სამსახიობო მომავალი ეჭვს არ იწვევს. რეცენზენტები ჯენს „ბროდვეის ყველაზე მომნიშვნელოვან ქალწულს“ უწოდებდნენ და ნიუ-იორკის კრიტიკოსთა პრემიაზეც წარადგინეს. მალე რეჟისორმა ე. დმიტრიკმა ჯენის ეპიზოდური როლი შესთავაზა ფილმში „გასეირნება მხიარულ მხარეში“, რომლის მოქმედებაც დიდი დეპრესიის წლებში საზოგადოებისაგან გარიყულთა — ქურდების, მძევების



და სუტენიორების გარემოში ზდება. ადვილი გასაგებია, თუ რატომ დაინტერესდა ჯეინი ოლგარენის ამ ნაწარმოებით. მისი კიტი ბავშვთა სახლიდან გაქცეული, ჩვიდმეტი წლის ობოლია. რომელიც ქურდობით და პროსტიტუციით ირჩინს თავს. როლი არაჩვეულებრივ საშუალებას იძლეოდა, რათა ჯეინს თავის შემოქმედებაში სრულიად ახალი ტიპის სახე შეექმნა. მაგრამ ეს, სამწუხაროდ, არ მოხდა. ეკრანზე ლიტერატურული პირველწყაროდან პრაქტიკულად არაფერი დარჩა. სიუჟეტი სულის შემძვრელ მელოდრამად გარდაიქმნა. ჯეინის მიერ განსახიერებული სახეც უფერული აღმოჩნდა.

ამ წარუმატებლობის შემდეგ ჯ. ფონდას საშუალება მიეცა ემუშავა ჰოლივუდის ერთ-ერთ უხუცეს რეჟისორთან — ჯორჯ კიუკორთან, რომელსაც „ქალთა რეჟისორის“ რეპუტაცია ჰქონდა — თითქმის ყველა ცნობილი ამერიკელი მსახიობი ქალი იღებდა მონაწილეობას მის ფილმებში და, როგორც წესი, წარმატებით. ფილმს „ჩემპენის მოხსენება“ საფუძვლად დაედო 1948 წელს ექიმთა ჯგუფის მიერ ამერიკელთა სექსუალური ცხოვრების კვლევის შედეგები. მასალა აშკარად სენსაციური იყო; ექიმ-სექსოლოგებს დღის სინათლეზე გამოაქვეთ ლოს-ანჯელისის ერთ-ერთი რეპუტაბელური გარეუბნის ბინადართა ინტიმური ცხოვრების საიდუმლოებანი. კიუკორმა ჯ. ფონდას შესთავაზა განესახიერებინა სიყვარულს მოწყურებული ახალგაზრდა ქვრივის სახე, რომელიც ფიზიკური სიახლოვის წინაშე პათოლოგიური შიშით არის შეპყრობილი. ფილმს მაცურებელში საშუალო წარმატება ჰქონდა, მაგრამ კიუკორთან თანამშრომლობა ნამდვილად სასარგებლო აღმოჩნდა მსახიობისათვის. ყველაზე უფრო ექსპრესიულ სცენებში რეჟისორმა ჯეინს ძლიერი ემოციების შეკავება და შესაბამისად — დრამატული ეფექტის მიღწევა ასწავლა. ახალგაზრდა მსახიობის ნიჭი ექვს აღარ იწვევდა, მაგრამ კრიტიკოსები უკვე აფრთხილებდნენ ჯეინს

ტალანტის უმნიშვნელო და არაფერზე მთქმელ ფილმებში გაფანტვის რეობაზე.

ძნელი სათქმელია, თუ როდის მიზნდა ჯეინი, რომ ცხარე დისკუსიები მსახიობის შინაგან მდგომარეობაზე ლიტერატურის სტუდიაში ერთია, ხოლო კინოზინესის მოთხოვნები სრულიად სხვა. შეიძლება მაშინ, როცა ერთ-ერთ გადაღებაზე იგი აიძულეს „ფიგურის გასაუმჯობესებლად“ ბუტაფორიული ბიუსტი გაეკეთებინა ჯეინის პროტესტზე პასუხი ერთმნიშვნელოვანი იყო — კინოსტუდიის მესვეურთ არ მოსწონთ ბრტყელმკერდიანი ქალიშვილები ეკრანზე; ან შეიძლება მაშინ, როდესაც მისი პირველი იღბლიანი კონტრაქტი სხვა მფლობელზე გაიყიდა — იგი გაყიდეს, როგორც ნივთი. სამი წელი დასჭირდა ჯეინს, რათა გამოესყიდა კონტრაქტი და კვლავ თავისუფალი გამხდარიყო.

1962 წელს, როდესაც ჯეინ ფონდამ ახლადდაქორწინებულის როლი შეასრულა ტ. უილიამსის პიესის მიხედვით გადაღებულ კომედიაში „შეგუების პერიოდი“, კრიტიკამ მის თამაშში რალაც საოცრად ნაცნობი აღმოაჩინა: „შესაძლებელია ჯ. ფონდა გვაგონებს აწ გარდაცვლილ მერლინ მონროს, ალბათ, ის თავიდან არ იქნება ასეთი შედარების წინააღმდეგი“. და მართლაც, ჯეინი არ იყო წინააღმდეგი მისგან „სექსუალური სიმბოლოს“ შექმნისა. გავლის თხუთმეტი წელი და იგი მისთვის დამახასიათებელი პირდაპირობით აღიარებს; „50-იან წლებში საჭირო იყო სექსუალური და გამომწვევად მომზიბლავი ვყოფილიყავი, მხოლოდ ასე შემძლო, როგორც მსახიობს, წარმატებისათვის მიმეღწია. ქალების მდგომარეობა სრულიად სხვა იყო, ვიდრე ჯეიმს დინის, ანდა მარლონ ბრანდოსი, რომელთაც შეეძლოთ ეთქვათ — ეშმაკაც წაიღოს ეს სტერეოტიპი, ვიქნები ისეთი, როგორც სინამდვილეში ვარ. ქალებს ამისთვის საკმარისი ძალა არ გააჩნდათ და წარმატების მისაღწევად მეც დაფანჯნმდი გავმხდარიყავი ისეთი, როგორცაღ მთხოვდ-

ნენ. ჩემდა გასაკვირად, ყველაფერი ასეც მოხდა“.

1964 წელს სტუდია „მეტრო-გოლდ-ვინ-მაიერმა“ გადაწყვიტა, რომ დადგადრო, რათა ჭეინისთვის საერთაშორისო რეპუტაცია შეეკმნა. ჭეინი სიამოვნებით იღებს მიწვევას საფრანგეთში გადაღებაზე, მითუმეტეს, რომ მის პარტნიორად არჩეულია აღენ დელონი, ხოლო ფილმს „მტაცებლები“ იღებდა ცნობილი ფრანგი რეჟისორი რენე კლემანი. ჭეინს იმედი ჰქონდა, რომ ევროპული კინო ბოლოს და ბოლოს აზღებურად გამოავლენდა მის შესაძლებლობებს. გადაღების დროს იგი გულახდილად მოუთხოვდა ფრანგ ეურნალისტებს; რომ ევროპულ კინოს, ამერიკულთან შედარებით, უპირატესობას ანიჭებს; რომ ნიუ-იორკში „ფრანსუა ტრიუფოს კლუბის“ წევრი იყო; რომ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე ანჟეი ვაიდას „ფერფლმა და აღმასმა“ და რომ მას სურს იმუშაოს იტალიურ და ფრანგულ კინოში, სადაც შემოქმედისთვის გაცილებით ადვილია საკუ-

თარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება. ამავე პერიოდში ბროდვეიზე გამოჩნდა გიგანტური სარეკლამო პლაკატი, რომელზეც ჭეინი შიშველი გამოსახეს. პლაკატი წარმოადგენდა ფრანგი რეჟისორის როჟე ვადიმის ფილმის „კარუსელის“ აფიშას. ჭეინის აღშფოთებამ, მუქარამ, რომ სასამართლოში იჩივლებოდა, აგრეთვე ქორწინებამ როჟე ვადიმთან მეტად გააღვივა სარეკლამო კამპანია ამ უვარგისი ფილმის გარშემო. ჭეინ ფონდამ რ. ვადიმთან კიდევ სამ ფილმში მიიღო მონაწილეობა. დღეს უკვე აშკარაა, რომ როჟე ვადიმი, რომელსაც თავის დროზე ზოგიერთი ფრანგული „ახალი ტალღის“ ერთ-ერთ ფუქემდებელადაც კი მიიჩნევდა, კინოს ისტორიაში უპირველეს ყოვლისა, როგორც სექსუალური კერპის — ბრიჯიდ ბარდოს შემქმნელი შევიდა. სწორედ ვადიმის ფილმით „და ღმერთმა შექმნა ქალი“ დაიწყო ბ. ბარდოს საოცარი კარიერა. ყველაფერი იმას მოასწავებდა, რომ ჭეინ ფონდას შემთხვევამიც იგივე ამბავი მეორდებოდა, როჟე ვადიმი კვლავ ერთგვარი სექსუალური მოდელის, ახალგაზრდების ახალი კერპის შექმნით იყო გატაცებული. განსაკუთრებით წარმატება ჰქონდა როჟე ვადიმის ფილმს „ბარბარელა“, სადაც ჭეინ ფონდა კოსმიურ სუპერქალს ანსახიერებს. აეტორებმა უხვად დააჯილდოვეს თავიანთი გმირი ზესექსუალური ძალით. საბედნიეროდ, ჭეინი თამაშობდა არა გამოცდილ მაცდუნებელს, არამედ უბრალო არსებას, რომელმაც თავად არ იცის საკუთარი მომხიბვლელობის ძალა. ფილმი „მასკულტურის“ თავისებურ შედეგად არის მიჩნეული. ხაზგასმულად პრიმიტიულმა ფაბულამ და არაჩვეულებრივი მოვლენების მიმართ აშკარად ირონიულმა დამოკიდებულებამ მაყურებელთა ინტერესი გამოიწვია. მაღალყელიან ჩექმებში და ბეწვის მოსასხამში გამოწყობილ ბარბარელა-ჭეინ ფონდას კი ისღა დარჩენოდა, რომ თავისი სილამაზით და ქალურობით მოეხიბლა არა მარტო არამიწიერი ურჩხულები, არამედ მაყურებელიც.

რ. რედფორდი, ჯ. ფონდა ფილმის „ქანგაწყვეტილ ცხენებს ხომ ზოცავენ?!“ გადაღებისას





კადრები ფილმიდან: „კლუტი“, „ოქროს ტბა“, „ქანცაწვეტილ ცხენებს ზომ ხოცავენ?!“

მაგრამ პირველი სერიოზული ფილმი ეგზომ პოპულარული ჯინ ფონდასთვის იყო ლილიან პელმანის სცენარით შექმნილი არტურ პენის ფილმი „დევენა“. ფონდა ანსახიერებდა დევნილის ცოლს.

რომელიც საყვარელთან ერთად ლობს გადაარჩინოს უდანაშაულო ჯინი. მიუხედავად სურათის წარმატებისა, ჯინ ფონდამ აქ მეორეხარისხოვანი როლი შეასრულა და ამდენად მის შემოქმედებით ცხოვრებაში არაფერი არ შეცვლილა.

1968 წელს ჯინს 31 წელი შეუსრულდა. ამ დროს უკვე შეიძლება გადახედო წარსულს. რომელიც ერთი შეხედვით ბრწყინვალედაც შეიძლება მოგეჩვენოს. რვა წლის განმავლობაში შექმნილია თექვსმეტი ეკრანული სახე, ხარ აღიარებული ვარსკვლავი და ცნობილი რეჟისორის მეუღლე. მაგრამ ჯინს ეჩვენება, რომ იგი უცნაურ, ორმაგ ცხოვრებას ეწევა და ნამდვილი ჯინი, რომელსაც გულწრფელად სჯეროდა ხელოვნებაში გააზრებული ცხოვრებისა. შეიძლება გაქრეს. „მე არაფერს არ წარმოვადგენ, არ ვარსებობ. ისინი, ვისაც პატივს ვცემ, იგივე გრძნობით ვერ მპასუხობენ. რადგან, როგორ შეიძლება პატივი სცე არარაობას“ — ამბობდა იგი. ძნელი სათქმელია რითი დამთავრდებოდა მისი ბიოგრაფია, უფრო სუსტი ნებისყოფის რომ ყოფილიყო. მაგრამ საბედნიეროდ, ჯინს წინააღმდეგობების გადალახვის არაჩვეულებრივი ძალა აღმოაჩნდა. საკუთარ ცხოვრებას, როგორც თავად მსახიობი აღნიშნავდა, იგი მხოლოდ სხვა ადამიანებთან დამოკიდებულებაში განიხილავდა. ხშირად ფიქრობდა მამამისზე, რომლის ჩუმ უკმაყოფილებას ყოველთვის გრძნობდა.

მშფოთვარე 60-იან წლებში ვიეტნამის ომთან დაკავშირებით ამერიკა პოლიტიკურ ციებ-ცხელებას განიცდიდა. „პარიზელი განდევილი“ — ჯინი სულ უფრო მძაფრად გრძნობდა სამშობლოში დაბრუნების მოთხოვნილებას. როგორც კი სიღნეი პოლაკისგან მიიღო მიწვევა ფილმში „ქანცაწვეტილ ცხენებს ზომ ხოცავენ?“ მონაწილეობაზე, იგი თავის პატარა გოგონასთან ერთად ტოვებს საფრანგეთს. ამ მომენტთან იწყება ჯინ ფონდას შემოქმედების ყველაზე მნიშვნელოვანი პერიოდი.

სიდნეი პოლაკის ფილმს „ქანცაწყვეტილ ცხენებს ხომ ხოცავენ?“ საფუძვლად დაედო ამერიკელი სცენარისტის მაკ-კოის 30-იან წლებში შექმნილი რომანი, რომელიც ეან-პოლ სარტრმა ტიპიურ ეგზისტენციალურ ნაწარმოებად აღიარა. ამ აღმოჩენით ფრთაშესხმულმა ამერიკულმა ინტელექტუალურმა ელიტამ რომანი ეგზისტენციალური ლიტერატურის წინამორბედად გამოაცხადა და ამით მას მეორე სიკოცხლე შესძინა. მაგრამ ახალგაზრდა რეჟისორმა სიდნეი პოლაკმა რომანში მკაცრი და რეალისტური ფენა წარმოაჩინა და ფილმი შექმნა ყველასაგან მიტოვებულ. ცხოვრებისაგან გატანჯულ ქალზე, რომლის ბედიც ქანცაწყვეტილი ცხენის არსებობასთანაა გაიგივებული.

ჩვენ ფონდასათვის ეს ფილმი იქცა ოაზისად უდაბნოში. იგი მართლაც მოწყურებულივით დაეწაფა გლორიას სახეზე მუშაობას, სტუდიას მთელი დღეების განმავლობაში არ ტოვებდა. პატარა ქალიშვილთან ერთად ეძინა სამსახიობო ოთახში. მხატვრული სახის შეგობებზე რომ არ დაეკარგა, ერთხელ პარტნიორთან ერთად 14 საათის განმავლობაში იცეკვა. რათა გაეგო, თუ რას გრძნობს დაღლილი, სასოწარკვეთილი ადამიანი.

ჩვენ ფონდამ განასახიერა ქალი, რომელიც იბრძვის არა მარტო პრიზისათვის, არამედ ადამიანური ღირსების შესანარჩუნებლადაც. მისი გლორია ერთდროულად შეშინებულიცაა და განზრისხებულიც. პარტნიორების დაკარგვის შემდეგაც იგი მარტო ამაყად განაგრძობს ცეკვას. ყოფილმა „სექსუარსკვლავმა“ საოცარი გარდასახვის უნარი გამოავლინა. იგი არ მოერიდა ეკრანზე თვალეზიანობებულს, თმდაუფარცხნელი, დაღლილობისგან გაოფლილი და სახედანაოკებული გამოჩენილიყო, ამ შეუშინდა ულამაზო, არაოპტიმალურ სიკვდილს, როგორც არაადამიანური მართონის გარდუვალ დასასრულს.

ააალი სერიოზული როლების ძიება ყოველთვის წარმატებით როდი მთავრდებოდა. ერთ-ერთ ასეთ მცდელობას

წარმოადგენს მონაწილეობა ეან-ლიტვინოვი-გოდარის ფილმში „ყველაფერი წესრიგშია“. ფრანგი რეჟისორის ამ სურათში ჩვენი ანსახიერებს ამერიკელ ჟურნალისტს, რომელიც გაფიცულ ფაბრიკას ეწვია და ცდილობს გაარკვეს იქ შექმნილი სიტუაციაში. გოდართან მუშაობას ჯ. ფონდასათვის არ მოუტანია კმაყოფილება და მის ფსევდო-რეკოლუციურ ფრაზიორობას „პოლიტიკური სექტანტობა“ უწოდა.

შემდეგი როლი ჩვენისათვის ბევრად უფრო საინტერესო აღმოჩნდა. მას შესაძლებლობა მიეცა განესახიერებინა კლასიკური თეატრის რეპერტუარის ერთ-ერთი საინტერესო სახე — ნორას როლი იბსენის „თოჩინეის სახლში“. გასული საუკუნის დასასრულის ახალგაზრდა ნორვეგიელი ქალის პრობლემები ახლობელი აღმოჩნდა ჩვენისათვის და მას კიდევ ერთხელ მიეცა საშუალება საკუთარი ცხოვრებისეული პოზიციის გამოხატა ხელოვნებაში.

ორი წლის შემდეგ ჩვენ ფონდას მსახიობური ნიჭი აღინიშნა ყველაზე დიდი ჯილდოთი, რომელიც შეიძლება

ჩვენ ფონდა





„ჩინური სინდრომი“

ამერიკაში კინემატოგრაფისტს ხვდეს წილად. რეჟისორ ა. პაკულას ფილმში „კლიუტი“ მთავარი როლის შესრულებისათვის იგი დაჯილდოვდა ამერიკის კინოაკადემიის პრემიით „ოსკარი“. „ჭინმა მართლაც კარგად ითამაშა კრიმინალური სიუჟეტის ფილმში სექსუალური მანიაკის შესახებ, რომელიც მეძავეების ზოცვით იქცევს თავს, მანიაკი მსხვილი ბიზნესმენი აღმოჩნდება, მსხვერპლი კი — ცხოვრებისაგან გარიყული ქალები. კერძო დეტექტივი კლიუტი (მსახიობი დონალდ საზერლენდი) სიკვდილისგან იხსნის უქანასკნელ სამსხვერპლოს, რომელსაც ახალი ცხოვრების დაწყების შესაძლებლობა ეძლევა.

ჭეინს მოსწონდა როლის სოციალური ქვეტექსტი. იგი მას სერიოზულად მოეკიდა, გაეცნო კიდევაც მანჰეტენის რამდენიმე „სიყვარულის მსახურს“. მსახიობმა შესძლო დამაჯერებლად განესახიერებინა საკუთარ თავში ზედმეტად დარწმუნებული და მარტოსული ქალის სახე, რომელიც თავს იწონებს პროფესიონალიზმით და ამავე დროს,

ოცნებობს გახდეს მსახიობი. მან სწორედ ტერესოდ წარმოგვიდგინა კონტრასტი გამომწვევე მეძავე ქალსა და ჩაფიქრებულ, შეშინებულ არსებას შორის.

70-იანი წლების ფილმიდან განსაკუთრებით საყურადღებოა რეჟისორ ფრედ ცინემანის „ჯულია“, რომელსაც კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად. ფილმი ცნობილი ამერიკელი მწერლის ლილიან ჰელმანის ავტობიოგრაფიული მოთხრობის ეკრანიზაციაა და ასახავს მწერალი ქალის ურთიერთობას თავისი სიყრმის მეგობართან — ჯულიასთან (მსახიობი ვანესა რედგრეივი). თუმცა ჭეინი გარეგნობით სრულებით არ ჰგავდა ლ. ჰელმანს, მისი არჩევანი ამ როლზე ყოველმხრივ გამართლებული იყო. ჭეინმა არაჩვეულებრივი გულწრფელობით შეასრულა მომხიბლავი, მეგობრისთვის თავდადებული ნიჭიერი მწერალი ქალის როლი. აღსანიშნავია ფილმის პრინციპული სიახლეც. მთავარი როლები ქალებს ეკუთვნოდათ და მსახიობებმა შეძლეს ეჩვენებინათ სისხლსაც, რთული ხასიათები, რომლებიც სრულფასოვანი და რაც მთავარია, დამოუკიდებელი ცხოვრებით ცხოვრობენ.

მალე ჭეინი თავისი დიდი ხნის ოცნების განხორციელებას შეუდგა. ფილმში „შინ დაბრუნება“ მან არა მარტო მთავარი როლი შეასრულა, არამედ მასვე ეკუთვნოდა მისი ჩანაფიქრი, რომლის რეალიზაციისთვისაც მსახიობმა საკუთარი კინოკამბანია დააარსა. ჭეინის ენერჯის წყალობით ფილმის გარშემო თანამოაზრეთა კოლექტივი შეიკრიბა, რომელსაც სიმართლე უნდა ეთქვა ვიეტნამის ომის უაზრობასა და დამლუპველობაზე. წლების მანძილზე ჰოლივუდი ერიდებოდა ამ თემას. „შინ დაბრუნება“ 1978 წ. გამოვიდა ეკრანებზე და იგი პირველი სერიოზული ფილმი გახდა ვიეტნამის ომის შესახებ.

რეჟისორმა ჰოლ ეშბიმ და მსახიობებმა შეძლეს ყალბი დრამატიზაციის და მელოდრამატული ეფექტების გარეშე, დიდი ტაქტით ეჩვენებიათ რთული

ადამიანური გრძობების უფაქიზესა გამოვლენება ომში ფიზიკურად დასახიჩრებულ ადამიანსა და ახალგაზრდა ქალს შორის. სწორედ ჭეინ ფონდას გმირის სულიერი სიმტკიცე და სიყვარული ეხმარება საწოლს მიჯაჭვულ ხეიბარს საკუთარ თავში რწმენის დაბრუნებასა და ადამიანური ღირსების შენარჩუნებაში. მსახიობ ჯონ ვოიტთან ერთად ფილმისათვის „შინ დაბრუნება“ ჭეინ ფონდამ მეორე „ოსკარი“ მიიღო.

რამდენიმე წლის განმავლობაში ჯ. ფონდას ცხოვრებაში ბევრი რამ შეიცვალა. იგი შეგნებულად დევნიდა საკუთარი თავიდან „ვარსკვლავურ თვისებებს“, შედარებით სადად დაიწყო ჩაცმა, მანქანაზე უარი თქვა და თვითმფრინავითაც მხოლოდ ტურისტული კლასით მგზავრობდა. ფრანგული დახვეწილი სამზარეულოდან ადვილად გადავიდა გაცილებით უმარტივო და ნატურალურ „ჯანმრთელ საკვებზე“. საყოველთაოდ აღიწერა მის მიერ დამუშავებული და ფართოდ პროპაგანდირებული რიტმული ტანვარჯიში — „აერობიკა“, ამასთანავე ჭეინი წარმატებით განაგრძობდა ფილმებში მონაწილეობას. რამდენიმე მათგანი ჩვენმა მაყურებელმაც ნახა: ჯორჯ კიუკორის „ლურჯი ფრინველი“, ტედ კოჩვის „დიკისა და ჭეინის სახალისო თავგადასავალი“, სიდნეი პოლაკის „ელექტრონული მხედარი“, სიდნეი ლიუმეტის „მეორე დილით“ და სხვა. მისი ქორწინება როჟე ვადიმთან წარსულს ჩაბარდა. 1973 წელს ცოლად გაყვა ტომ ჰეიდენს — სტუდენტური მოძრაობის ყოფილ ლიდერს.

ჭეინის შემდეგი დიდი წარმატებები კვლავ მისი, როგორც მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის გზების გადაკვეთაზე აღმოცენდა. მეუღლესთან ერთად მან მონაწილეობა მიიღო მოძრაობაში, რომლის მიზანიც სამხედრო მრეწველობაზე საზოგადოების კონტროლის დაწესება იყო. ჭეიმს ბრიჯისის ფილმი „ჩინური სინდრომი“ სწორედ ამ მოძრაობის იდეებითაა შთაგონებული, ატომურ ელექტროსადგურზე უმართა-



„ზარზარელა“

ვი თერმული რეაქციის საშიშროება იქმნება. ჯ. ფონდას გმირი, ტელეჟურნალისტი ქალი თავდაუზოგავად იბრძვის გარდუვალი კატასტროფის თავიდან ასაცილებლად, „ჩინური სინდრომი“ ფილმი-წინასწარმეტყველება გამოდგა. მან გამოსვლა ვერ მოასწორო ეკრანებზე, რომ 1979 წლის გაზაფხულზე პენსილვანიაში ატომურ ელექტროსადგურზე აფეთქება მოხდა. ამ სამწუხარო მოვლენამ არა მარტო გააძლიერა ფილმისადმი ინტერესი, რაც ჭეინისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო, არამედ დაადასტურა იმ საქმის აუცილებლობა, რომელსაც მსახიობმა სიცოცხლის დიდი ნაწილი დაუთმო.

1981 წელს, როგორც იქნა, ასრულდა ჭეინის საანუკვარი ოცნება: მან მამამისთან ერთად ითამაშა მარკ რიდელის ფილმში „ოქროს ტბასთან“. მართალია,



№ 11
1990 წ.

გურამ ბათიაშვილი

დარბევა

(საბა)

მომხმადი პირნი

- საბა კლდიაშვილი — 27-30 წლის.
- დავითი — 30-35 წლის.
- პასია — საეელოსთან ჩაკრილი ხალათი აცვია.
- კოლია — კახიროკიანი ქუდის ზორტში ყვავილი გაურკვეია.
- წითელ-პარანაინი — წელზე თხელი ქამარი შემოუტრას.
- ცულიანი — ყოველ წამს ცულს აქანაუებს.
- მეზარმონა — გარმონს განუწყვეტლივ აწყვიტონებს.
- მსუქანი ძალი — კრელ-კრულა აცვია, ცდილობს ენებიანობა მოძრაობაშიც გამოხატოს.
- მალაი ძალი — ცდილობს სიშიშვლით მიიქციოს ყურადღება.
- ახალგაზრდა ძალი.
- რამი. საემოდ ხანდაზმული, ერთი კაფანდარა კაცია.
- ზალცმანი. სქელ-სქელი, კლარა, 60-65 წლისა.
- ხინი. ახალგაზრდა კაცი მოკლედ შეკრეკილი წვერით.
- რახინი. სანდომიანი. შეთვალემა ახალგაზრდა ქალი.

- ნიცაი. ახალგაზრდა კაცი.
- ანდრეი. პენსიანი, ფრენი აცვია.
- კოლიციელი
- პირველი ცხენოსანი
- მეორე ცხენოსანი
- მესამე ცხენოსანი
- მეოთხე ცხენოსანი
- მოქმედების დრო — 1905 წელი. შემოდგომა. ადგილი — ოდესა.
- შემოდგომა კარგა ხანია დადგა, მაგრამ მზეს სიკბოველე თითქმის არ მოჰკლევბია ამ ზღვის-პირა ქალაქში.
- ებრაულ სალოცავში დღესასწაული აქვთ. სცენის შუაგულში ამბიონი დგას. მის წინ,

ფილმი სანტიმენტალობას არ არის მოკლებული, მაგრამ მსახიობების (დედის როლს კეტრინ ჰეფბენრი ასრულებს) შესანიშნავი ოსტატობა მას ადამიანურობას და კეთილშობილებას ანიჭებს. ამერიკელი მსაყურებელი განსაკუთრებული ინტერესით შეხვდა, ოკროს ტბასა, რადგანაც ფილმში მამისა და ქალიშვილის რთული ურთიერთობა ჰენრისა და ჭეინის დაძაბული ურთიერთობის ასოციაციას იწვევდა. ჰენრის არ მოსწონდა ჭეინის კინემატოგრაფიული კარიერის დასაწყისი, ასევე ეჭვის თვალით უყურებდა იგი ჭეინის ზედმეტად რადიკალურ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ მოღვაწეობას, მაგრამ წლებმა და მოთმინებამ მამა და ქალიშვილი შეარჩვეს. ასე ხდება ეკრანზეც. რვა წლის უნახავი ჩელსის დანახვაზე მოხუცი ნორმანი ჩაილაპარაკებს: „მიკვირს საერთოდ როგორ მოაგნო გზას სახლისაკენ“, ჭეინი-ჩელსი კი მალე გამოტყდება, რომ სახლში თავს ისევ პატარა, სულელ გონად გრძნობს და რა საქმიოთაც არ უნდა ყოფილიყო დაკავებული, მამასთან სულიერი კონტაქტი არასოდეს დაუკარგავს.

ჭეინ ფონდამ პოპულარობას ახალგაზრდობაში მიაღწია. მაგრამ მალე მიხვდა, რომ ამ წარმატების დიდი წილი ეკუთვნოდა არა მას, არამედ იმ სახელს, რომელიც მის დაბადებამდე იყო ცნობილი. ამიტომ მტკიცედ გადაწყვიტა საკუთარი ადგილი და სახელი მოეპოვებია კინემატოგრაფიაში. მართლაც, ნიკით, დაულალავი შრომით და საქმისადმი ერთგულებით ჭეინ ფონდამ ლირსეული ადგილი დაიმკვიდრა ამერიკულ კინოში — ეს კი მის მიერ არჩეული ცხოვრებისეული გზის მთავარი გამარჯვებაა.

უცხოური პრესის მახალგაზრდა მხედველით მოაზრდა არჩილ შუბაშვილიმ.



სიმღერა. ყველა ერთად სიმღერით უცვლელად ამბობენ.

ორიოდე მეტრის ინტერვალით კარადაა. ამ კარადაში ებრაელები მოწიწებით ათავსებენ ყველაზე დიდ განას — წმინდა წიგნებს.

აგერ, სულ ათიოდე დღის წინათ ებრაული კალენდრით ზუთი ათას ექვსას სამოცდამეათეკვსმეტე წელიწადი დადგა. ებრაულ ახალ წელს მოსდევს ეს დღესასწაული: გახსენება იმ დღისა, როცა ღმერთმა სინაის მთაზე სიბრძნის წყარო — ათი მცენება გადასცა მოსეს.

ამ დღესასწაულს მთელი კვირა აღნიშნავენ. იგი ორი კარნავალური ზემით მთავრდება: მზის ჩასვლისა და მზის ამოსვლის შემდეგ — დილას და საღამოს. უფრო სწორად, ჭერ საღამოს, შემდეგ — დილას.

ახლა ამბიონზე რაბი დვანს — ერთი გამხდარი, შთამავანებელი სახის კაცი. ამ კაცის მზერაში სიბრძნე დაუნჯებულა. სწორედ იმ წიგნის სიბრძნე, რომლის მიღებასაც ახლა ოდესის საოცარში ისევე დღესასწაულობენ ებრაელები, ყველანი, მთელი ქვეყნიერების დაბა-ქალაქებში მიმოფანტულ საოცარებში.

ლოცვა-სიმღერა გასრულდა და რაბი ხალხს მიუბრუნდა.

რაბი. მოგილოცავთ, ჩამათო! ათი დღეა დადგა ახალი წელი — ზუთი ათას ექვსას სამოცდამეათეკვსმეტე წელიწადი მას შემდეგ, რაც გამჩენმა შეტქმნა ქვეყნიერება. მშვიდობიანი იყოს ეს წელიწადი. ჩვენ კიდევ ერთი წლით დავშორდით სანატრელ სამშობლოს. კიდევ ერთი წელი გავატარებ უცხოობაში, მაგრამ ყველაფერს აქვს დასასრული, გარდა გამჩენის შეტქმნილი სამყაროსი. — ამ ერთმა წელიწადმა მოახლოვა ის დღე, როდესაც ჩვენ, ან შთამომავლობა ჩვენი მიუბრუნდება მიწას, რომელზეც გამჩენმა დაგვასახლა სამარადისოდ.

- ამინ!
 - გვალისოსი!
 - ჩვენ დავბრუნდებით!
- რაბი.** ჩვენ დავბრუნდებით, რადგან გველოდება მიწა აბრაამისა, ისაკისა და იაკობისა!
- შეძახილები:** — კურთხეულ იყოს!
- დღე სამშობლოში დაბრუნებისა!
 - დღე სიხარულისა!

რაბი (ფიცივით ხაზგასმით). დამიწვებს მარჯვენა ჩემი, თუ დავივიწყო შენ, იერუშალაიმი ენა ჩემი მიხმებს სახას ჩემსას! — რამდენი საუკუნეა ვამბობთ ჩვენი ვაი, მას, ვინც ამქვეყნიურ სიტყვობებს აძუა და დაივიწყა ის, რაც მარადილია: ღმერთი, სამშობლო (დაბრახმა ამიოობრა, პაუზა.) დაგლოცოთ ღმერთმა უცფილიყოს მშვიდობა!

შეძახილები: — ამინ!

რაბი. ახლა კი გახსენით ყველა კარი და ფანჯარა, დაივიწყეთ, თუ რამ დარდი გაქვთ, ვიღბნით და ვილალოთ, ისრაელებო! გვაქვს სიხარულის მიზეზი: გამჩენმა ქვეყნიერებისა ჩვენ ამოგვიჩრია — ჩვენ გვარგუნა წილად ყველაზე დიდი ყანონი — ათი მცენება.

მლოცველებმა სანთლები ანთეს. შემოდინა საკარნავალოდ შორეული ადამიანები — ქა-

- ხანიმი.** იყოს მშვიდობა ქვეყანაზე!
- უპელა.** ამინ!
- ხანიმი.** ჩანმროელობა!
- უპელა.** ამინ!
- ხანიმი.** არ მოგვკლებოდეს ლუკმა-პური!
- უპელა.** ამინ!

სიმღერას ცეკვა სცვლის. გატაცებით ცეკვავენ ებრაელი. ეს ცეკვა გამოხატავს დალოცვულ სიხარულს დღესასწაულის გამო. ადამიანები, რომლებიც ოფლით, მძიმე შრომით მოიპოვებენ ლუკმა-პურს, არსებობის უფლებას, დღეს სრულიდაც არ ცდილობენ თავშეკავებას — ყველა ნეტარებას მისცემია, მთელი სალოცავი, დროდადრო ისმის შეძახილები.

- გვაშხიარულოს (ღმერთმა)
- მშვიდობა!
- რახილ, ეგრე ნუ ხტუნაობ, თავს გაუფრთხილდი!
- ღვთის თვალი არ მოგვკლებოდეს!
- ღია, აქ მაინც ნუ აძრანებები!
- მომავალ დღესასწაულს ჩვენს მიწაზე, ჩვენს სამშობლოში
- ესთერ, ესთერ, აქეთ!
- შემოდის იციკი, შემფოთებუი მიმოიხედავს, ვილაცას დაეძიებს, დინახა.

იციკი. იოხანან, იოხანანი! (მაგრამ იოხანან ზალკმანი ყურადღებას არ აქცევს, მოხუცი კაცისათვის უცხო გატაცებით ცეკვავს.) იოხანან, იოხანანი!

ზალკმანი. მოდი, იციკ, მოდი, იშხიარულე! რა დროს საქმეა!

იციკი (სასოწარკვეთილი). იოხანანი! ზალკმანმა ეკლავ მოხედა იციკს და ახლავა გააცნობიერა, რომ შემფოთებულია. უხლოვდება. იციკი რალაცას ეჩურჩულება. იოხანან ზალკმანი ჩქარი ნაბიჯით გადის სალოცავიდან.

იოსებნი (იციკს მოსძახის მოცეკვავეთა წრიდან). მოდი, იციკ, ვიშხიარულოთ, მერე კარგად ვიჭიფოთ!

რაბი. იშხიარულე, ჩამათო, იშხიარულე! (რამდენიმე მოცეკვავე იციკს საცეკვაოდ გართავებს).

იციკი. რა დროს ებ არის, შეჩერდით! უცხოობაში მყოფ ჩვენ ზალხს ამდენი ცეკვა-ნიმუღობის უფლება არა გვაქვს, არა! (მაგრამ იციკს მოცეკვავენი შემოერტყნენ გარს: „იი-იი“, „იი-იი“ შესძახებენ და საცეკვაოდ გაიტაცებენ).

შემოდის ზალკმანი, მოხეიმეთა შორის ძლივს იკვლევს ზახს. ხან აქეთ ეხლება, ხან — იქით.

რაბნილი. ჩემთან, ჩემთან იცეკვე ძია იოხანანი!

იოსებნი. აქეთ, აქეთ, იოხანანი! **რაბნილი.** რისთვის გვიბღვერ, ძია იოხანანი! ზალკმანი კი აზარ დაგიდეთ ამით შეძახილებს. აღელვებული მიიწებს ამბიონისაკენ.



ზალცმანი. გზა, გზა, ისრაელებო, გამატარეთ, ჩქარა!

რახნილი (ისევ წამოეწია, ხელები ჩაჰკიდა, ენეკვება). ხად გეჩქარება, ძია იოხანანი (ზალცმანი კი ლომი ხელს ჰკრავს, ამბიონისაკენ მიიწევს. აპა, ავიდა კიდევ ამბიონზე, თვალბში სეველამდგარი შესცქერის მოდღისასწაულე, ცეკვა-სიმღერაში გართულ ხალხს).

ზალცმანი. ბატონებო, ისრაელებო; (მაგრამ მისი არავის ესმის. შეშფოთებული გადასცქერის მოზვიმე ზალხს. ძალას მოიკრფის, ყვირის). რა ამბავია, რას აკეთებთ! (იმით, ვინც ამბიონთან ახლოს უყო, გაიგონეს, ზალცმანს მოუტრიალდნენ და ლომილი შესცქერინა.) რა ამბავი ხარ, ისრაელებო, რა ამბავი ხარ!

იმით, ვინც ზალცმანის შეძახილი გაიგონა, სიცილი ეღებათ.

- ნახეთ, რას ქაშაზობს!
- ვითომ ქმეფობთქო!
- რას აკეთებთ!
- დვინოს ვწურავთ და არაუც ვხდით, ძია იოხანანი!

— სიმინდს ვფქავთ! (სიცილი)

ზალცმანი (ორივე ხელს ტრეხებთან მიადებს და მთელი ხმით ყვირის). დარბევია, ოდესაში დარბევია დაიწყო! (ბოლო სიტყვას ძალა ვერ მიატანა, ხმა ჩაუწყდა. ცეკვა-თამაში უცებ შეწყდა. დარბაზი მყისვე გაირინდა.) თავს უშველეთ, ოდესაში დარბევია დაიწყო!

ეს მოცეკვავი და მომღერალი დარბაზი რეტ-დასხმული, ჯაგანებული მისჩერებია იოხანან ზალცმანს. სასოწარკვეთა, შიში დაეუფლათ მით. დუმილი კარგა ხანს გრძელდება. ადამიანთა დუმილს ვიოლინოს მელოდია ავსებს.

ხალხბაზრდა მალნი (განწირული ხმით). ბავშვი, ბავშვი აკვანში დავტოვე!

უცებ ახმაურდა, ამოძრავდა ეს გაქვავებული მასა. ყველა გასასვლელს მიაწყდა, მაგრამ გასვლას ვერ ახერხებენ. დამფრთხალი ხალხი ამაოდ ცდილობს დაუყოვნებლივ გავიდეს შერთბიდან, რათა ოჯახს — ცოლსა და შვილს მიხედოს. კივილი, ყველა ერთდროულად მიაწყდა კარს. სასოწარკვეთილი რაბი ამბიონისაკენ მოღწის. ადამიანს, რომელიც ორიოდ წუთის წინ გატაცებით ცეკვავდა და მღეროდა, ახლა ნაბიჯის გადადგმა უჭირს. გვესმის შეძახილები:

- ჩქარა, ჩქარა!
- მიშველეთ!
- ბავშვი აკვანში დავტოვე!
- ოსია ეზოში თამაშობდა.
- შტერო, შტერო, ბავშვი აკვანში როგორ დასტოვე!

- მშვიდად, მშვიდად, ბატონებო!
- მიშველეთ, მიშველეთ, ბავშვებო!

რაბნი (ამასობაში ამბიონამდე მიადღწია. მუხლებში ძალაგამოლეულმა უმაღ სკამს მიამუშრა, ჩამოჯდა). ჩამათო... ჩამათო! (მაგრამ მას არაინ უსმენს. ამიტომ წამოდგა, ძალა მოიკრიბა. მკაცრად შესძახა). გოლიათის დამამარცხებელი დავითის შთამომავალნი! (ხმაურს

უცებ დაცხრა. რაბის მოუტრიალდნენ, რაბი კი სკამს მიუბრუნდა, ილაჩგამოცლილი ხმათქმუნდა და, უფრო ხმადაბლა, იქნებ, მწარდაც კ. რა მოგდით გოლიათის დამამარცხებელი დავითის შთამომავალნი, პირველად ხომ არ არის ეს ამბავი ჩვენს თავს!

ხანიში (ხმადაბლა, მაგრამ მთელ სალოცავს კარგად ესმის). დავითი თავის მიწაზე იდგა, რაბი!

რაბნი (ერთხანს უხმოდ შესცქერის ხალხს). ნუ დავიწყებთ, ჩამათო, მაინც ნუ დავიწყებთ: აი, ეს კედლები უფლის ხალხის ნაწილია. ვის უტოვებთ ჩვენს წმინდა წიგნებს? ჭერ. უფალი, ჭერ უფალი და მერე ცოლ-შვილი მამა აბრაამის მაგალითი გაიხსენეთ. როგორა წყევანა შვილი უფლის ნების აღხასრულებლად. ჭერ ღმერთი. რწმენა, მერე ცოლ-შვილი!

იოსებნი (იატაკს ხალიჩა ააცალა. იატაკში ამოკრილი საიდუმლო კარი ამოსწია, შიგ ჩაძვრა). ახა, ხწრაფად, დროს ნუ ვკარგავთ! (წმინდა წიგნების კარადსთან რამდენიმე კაცი მიდის, გამოაღებს, მლოცველნი კარადიდან სარდაფში საიდუმლო ჩასასვლელამდე ჩამწყვრივდებიან, ერთმანეთს წმინდა წიგნებს გადასცემენ, მაგრამ ვიდრე გადასცემდნენ, ყოველი მათგანი მოწირვით. ემთხვევა. ისმის ზოგჯერ ჩურჩულით ნათქვამი, ზოგჯერ კი შეძახილი):

- ჩქარა!
- ფრთხილად!
- ღმერთო!
- გვაღირებ, ღმერთო, სამშობლო ჩვენი!
- გვაჩუქე სიცოცხლე, კიდევ ერთხელ გვაჩუქე!

— იერუშალაიმ, დავიძახე ჩვენი!

— ღმერთი, დავიხსენი ტყუებიდან!

რაბნი. მხნედ იყავით და გახსოვდეთ: ჩვენს მტერს ჭერ არ გაუხარია. ბევრი გვიპირებდა მოსპობას, ისინი აღარ არიან, ჩვენ აქ ვართ. მზვიდად შეეგებეთ ყოველგვარ განსაცდელს, მივენდოთ ღმერთს და ჩვენი დამტარუნელების დამტარუნეული გვიწველის ჩვენი.

იოსებნი. როდის, როდის?!

იციანი. კიდევ რამდენი დღე, თვე, წელიწადი, საუბუნე ველოდოთ?

რაბნი. ადამიანის ხულია ხწრაფი, ღმერთი მარადისობაა. მარადისობისთვის კი არ არის საუბუნე? წამი!

მლოცველები ერთიმეორეს დაუხანებლად გადასცემენ წმინდა წიგნებს. კვლავ გვესმის ზოგჯერ ჩურჩულით ნათქვამი, ზოგჯერ კი შეძახილები:

- წინა პოგრომისას მოჰკლეს აბრაამი!
- წინა პოგრომისას დამიწვეს სახლი!
- დავითის შვილი!
- ღმერთი, ღმერთი სჯის მაგათ!
- რამდენი საუბუნე უნდა ველოდოთ რაბი, რამდენი?!
- ხუთი? ათი?
- ჩქარა, ჩქარა!
- მოდიანი!



— ახლავე!
— ჩერ ჩვენ ვართ დაბჭილინი, ჩერ ჩვენ გვცის ცრემლი!

— ამა, ეს დიდი წიგნი!
რბნი. ყველაფერი, ყველაფერი შეუნახეთ. შთამომავლობას, ეს წიგნები საუკუნეების ხნისაა.

იოსებნი. ახლავე, რაბი, ახლავე!
იციბ. სწრაფად, სწრაფად, თავს მივხედოთ! ზალცმანი. ოქანებს მივხედოთ!
იოსებნი. ამა, ესეც გასრულდა!
(ზოგმა გასასვლელს მიაშურა, ჩქარობენ).
რბნი. შეჩერდით, სად მიდიხართ. ასე არ გავიშვებ, არ იქნება! (ხალხი შედგა, რაბის მოუბრუნდა. ტანჯვალბევილი რაბი დღეს).

ხანიშ. თავს უნდა მივხედოთ, რაბნი!
იოსებნი. უნდა გავიქცეთ!
იციბ. დროზე გავეცალოთ აქაურობას.
რბნი. მტერს ზურგი არასოდეს არ უნდა აქციოთ. (ძლივს წამოდგა). ავიდოთ ხელში ყველაზე ძლიერი იარაღი, რაც ჩვენ გაგვაჩნია — წიგნი, ბიბლია, მოვისწავთ მხრებზე თეთრი ციციტიები და შევეგებოთ ჩვენს მახარობელას.

იციბ. რაბი, (რა ბრძანე?)
იოსებნი (საიდუმლო საფარის ქარი დახურა, ზედ ხალხი გადააფარა, გაოცებულნი). რა? ხანიშნი. მტერს წიგნებით შევეგებოთ?
ზალცმანი. იქნებ, გადავებვიოთ კიდევ!

— ვისაც წიგნი უყვარს, ამ საქმეს არ სჩადის!

რბნი. სად უნდა გაიქცეთ, რისთვის? დაშავებთ რაზე? თუ თქვენ მაგ ხალხისთვის ცუდი გავგიტოვებიათ, უნდა დაეშავოთ, მაგრამ თუ თქვენი გული სუფთაა? სიმაართლე ძლიერია!

იოსებნი. ჩემი სიმაართლე? ვის სჭირდება. ისინი სიმაართლეს არ დაეძებენ.

რბნი (პაუზა. სული მოითქვა). ლოცვით მივეგებოთ, ჩამათო! მლოცველ ხალხს არაფერს ჰქადრებენ. ისიც ვკითხოთ, რისთვის იდებენ ადამიანის ცოდვას, რატომ აწიოებენ ხალხს, გული ჭოვულობით!

იციბ. მგლებმა დანდობა არ იციან, რაბი ისინია!

რბნი. უნდა მივინდოთ ღმერთს!
ზალცმანი (დავითი მის გვერდით დგას, გადაულაპარაკა). შენ როგორ ფიქრობ, უცხოელები, ღმერთს რომ ჩვენი შველა ეწადლოს, ამ დღეში ჩავვაგდებდა? (ღუმელი). არ გინდა პასუხი მომეც, არ გინდა მითხრა, რომ ღმერთი კი არა, ჩვენი ცოდვები გვიშვრება ამახს. ცხოვრების სიტუბოს აუცილილი ადამიანების ცოდვები! გავეცალოთ აქაურობას, უცხოელო, ჩქარა გავეცალოთ. ჩემი ბებერი ძველები სიკეთეს არ მიწინასწარმეტყველებენ (დავითს ხელი ჩაჰკიდა, ცდილობს შეუმჩნეველად გავიდნენ.) უცხოელი ხარ და უნდა აგავცილო, წვიადეთ! (გადიან).

შემახილები კვლავ გრძელდება.
იოსებნი. მაგათ მხოლოდ ის ესმით, რასაც თვითონ ამბობენ!

იციბ. მოვერიდოთ, მოვერიდოთ!
ხანიშ. უნდა ელაპარაკო იმას, ვისაც შენთან იმყოფება ლაპარაკი უნდა!
იოსებნი. არა, რაბი, არ იქნება!
რბნი. ჩვენთვის ყოველთვის აზრი იყო მთავარი. მომხმ არა მახვილით, აზრით გავგანთავისუფლა. ხომ უნდა გიცოდეთ, რატომ არ უყვართ ჩვენი ხალხი?!

იციბ. თავს ვუშველოთ, ძმებო!
იოსებნი. მაგათ არც ლაპარაკი უნდათ, არც მოსმენა!

ხანიშ. საღამომდე გაძლებიან მგლები, მერე ველაპარაკოთ!

რბნი. როცა შენს ხალხს დააქცივენ? როცა შენს შვილს ნამუსს ახდინა? როცა შენს ძმას უელს გამოსჭირა? როცა შენს მონაპოვარს ნაცარტუტად აქცივენ? რატომ გავიწყდებოთ, რომ თქვენ მუდამ თან გდევთ თქვენი ძალა. ჰირს კბილებში უნდა სწვდებ, რაც უფრო გავიქცივი, მით უფრო არ დაგინდობს. ღმერთია ჩვენი მფარველი! (დაბნელება).

(ავანსცენაზე დავითი და ზალცმანი მობრბიან. ზალცმანს სიმსუქნის, ასაკის გამო სირბილი უძნელდება).

ზალცმანი. მადლოშელი ვარ უფლისა, მადლოშელი ვარ, რომ ამოგვიჩნია, მონებად არ გავგაჩინა, მაგრამ ხომ მაქვს უფლება ვკითხო — რისთვის, რატომ ვართ ამ დღეში?

დავითი. ღმერთს საუკვდურს ნუ ჰქადრებ, მოხუცი!

ზალცმანი. კი ბატონო, არ ვყადრებ... მაპატიოს, მაგრამ რატომ, რისთვის, თუ ასე დავიკანაქებოდით...

დავითი. მე ვერაფერი გავიგე. ან ის ხალხი რას გერჩის, ან თქვენ რატომ გარბიხართ?

ზალცმანი. ეს კიდევ შეიკოვება, რა ხდებაო, ის ხალხი რას გერჩითო, რატომ გარბიხართო. არ იცი, რა დღეშია ჩვენი ხალხი (ავანსცენაზე პოლიციელი გამოჩნდა. იმედის ნაპერწკალი აენტო მის თვალებში). აქეთ, აქეთ, ჩქარა! (პოლიციელს მიუახლოვდა.) გამარჯობათ! (პოლიციელმა არც მოხედა, ამაყად, გაფხორილი დაბიჭვებს.) გვიხსენით! (პოლიციელმა ზინლით გადმოხედა ზალცმანს და დავითს.) გვიშველით!

პოლიციელი (უცებ მობრუნდა, თითქმის შეჰყეფა). მომცილდი! (მიდის).

ზალცმანი (მისდევს). თქვენ ალბათ, ვერ გაშიგეთ. თქვენ ალბათ არ იცით. იქ დარბევა დაიწყეთ, იქ არეულობაა!

პოლიციელი (ახლა უფრო ხმაძალა და მერი სიძულვილით. მომცილდი-მეთქი! (გადის).

ზალცმანი (სახეზე მწარე ღიმილი დასთამაშებს. დავითს). აი, ხომ ხედავ, რა კეთილშობილი კაცია. ხომ ხედავ, კანონი როგორ წარუწავს მშვიდობისათვის. (ორიოდ ნაბიჯი უღონოდ გადადგა). მუხლი აღარ შემორჩილება უცხოელო, უნდა ჩამოვკვდე.

დავითი (გაოცებული). აქ, ქვაფენილზე?



ზალცმანი (დავითის მარჯვენას ჩაეჭიდა, რომ რამენიარად დაქდეს) ეგპ. უცხოელი, ხალხი. რომელიც მუდამ გარბის, თავის მოთენთილ სხეულს ჰვაფენილზე მოასვენებს. (მოედანზე გამაყრუებელი ღრიალული შემოიჭრა. ზალცმანმა შიშით ასწია თავი. ორს, მოედნის ბოლოში გამოჩნდა ბრბო, რომელიც ებრაელთა უზნისაყენ მიეშურება. აქ მხოლოდ ხმაური ისმის. ზალცმანი კვლავ დავითის მარჯვენას მოებლაუტა, რომ წამოდგას, წამოიბოლდა). ეს კიდევ შეიძლება ჰვაფენილზეო? ხად, ხად წავიდე, ხად შევაფარო თავი, რომ სული გადავირჩინო? (მოდის. დავითი უკან მისდევს). ნაკემი ძალღვივთ ხანამ ვიწრიალო? აღონახი. მხოლოდ აღონახის შეუძლია დაამხოს ჩვენი დამამხობელი, მაგრამ აღონახის არ ეხმის ჩვენი (ხმაური, ყვირილი, გინება). ჩჰარა, ჩჰარა, თორემ ძალღვივთ ჩამქდავენ აქ! სადარბაზოსაყენ იქ ერთი წესიერი რუსი ცხოვრობს. (ავანსცენაზე, პორტალს აფეკნიენ. ყიყიხა ხმაური ძლიერდება. ყოველი შემახილი, ყოველი რეპლიკა შიშს, ძრწოლვას გერის ზალცმანს).

- დაბკათ ურიებს!
- დახოცეთ, არ დაინდოთ!
- დასცხეთ, დასცხეთ!
- სიკვდილი ურიებს!
- სამშობლო განსაცდელშია, ძმებო!
- ვიხაც რუსეთი გუყვართ, დახოცეთ ურიებ!
- სიკვდილი მეფის მტრებს!

ზალცმანი. დახოცეთ. დახოცეთო. გესმის? მომეფარე უცხოელი, მომეფარე. შენ ებრაელს არ გეგხარ, რაღაც უცნაურად გაყვია.

- ვიხსნათ სამშობლო!
- სიკვდილი მეფის მტრებს!
- მამული განსაცდელშია, ძმებო!
- დასცხეთ ურიებს, იხსენით რუსეთი!

ზალცმანი. გესმის, უცხოელი? მომეფარე. მომეფარე!

(დავითს ვერაფერი გაუგია. გაოცებული გასცქერის სცენის მიღმა. ბრბო სცენაზე არ შემოდის, საღლაც ახლო ჩაირბუნს. სასოწარჟვეთილ ზალცმანს მუხლები ეკვეთება და ადგილზევე ჩაიკეცება).

— ღმერთო, რატომ, რისთვის ვართ ამ დღეში, რატომ!

დღმილი. დავითი თანაგრძნობით შესცქერის ზალცმანს. ისმის ცხენთა ფლოკვეების ხმა. დავითი სცენის მიღმა იტყობება.

დავითი. მაგ ბრბოს ცხენონები მიხდვენ, მათარხებით სცემენ.

ზალცმანი. რას ამბობ. უცხოელი (ერთობ ცქერად წამოხტა. კულისებში გასცქერის.) ერთი, ორი, სამი... ოთხი, ხუთი, ხუთი ცხენონები მისდევს ჩვენს დამაქცევარს... ხუთი ცხენონსანი! ღმერთო! (მის თვალებში კვლავ აენთო სიხარულის ნაერწყალი). ახლა მე გვაითხები შენ, უცხოელი. რა ხდება? ჩვენ ვილაც გვიცავს? როგორ? ჩანაჩრად? ვინ, ხომ არ მომეჩვენა? (დაკვირვებით გაანცქერის სცენის მიღ-

მა). იქნებ, გამჩენმა ხუთი ანგელოსი გუყვარული ზავნა? კარგად დააკვირდი. მართლა მახტახმეცხეები ბით სცემენ?

დავითი (სცენის მიღმა იტყობება). კი... ხუთი ცხენონსანი...

ზალცმანი (აწყვეტილებს). რას შვრება ეგ ხუთი ანგელოსი?

დავითი ბრბოს მათარხებს ურტყამენ. დაშალებს.

ზალცმანი (აფორიაქდა). დაშალებს? ახლა აქეთ წამოვლენ. ხუთი ანგელოსიგან ნაკემი ჩემზე იურიან ჯავრს! ძალა აღარა მაქვს, უცხოელი. მუხლები მიკანჯალებს (კვლავ ჰვაფენილზე დაეშვა) დარეკე, დარეკე ზარს! (დავითი ზარს ჩამოჰკრავს.) ახლავე გაგვადებენ წესიერი კაცია. კიდევ დარეკე, კარგად დარეკე! (დავითი კვლავ რეკავს.) გესმის ფეხის ხმა!

დავითი (მიაყურადა). არა.

ზალცმანი. ენეცი შეშინდენ? თქვენც ხომ ისრაელის შვილები არა ხართ? თქვენ რაღა მოგვიდათ? კიდევ დარეკე, უცხოელი, როცა გიჭირს, ხშირად უნდა ჩამოჰკრა ზარს! (დავითი კვლავ ჩამოჰკრავს ზარს. დღმილი). არავინ არა, თუ კარს არ გვიღებენ?

დავითი (ზალცმანის გვერდით ჩამოქდა). მაინც რა ხდება, მოხუცი, იქნებ, გამაგებინო?

ზალცმანი. რა მეთხებ?

დავითი. იქნებ, ამიხსნა რა ხდება ამ ქალაქში, რატომ მოგდევნ, რას გერჩიან?

ზალცმანი (დავითს მოუბრუნდა. ყურადღებით აცქერდება). შენ არ იცი და გინდა გაიგო რა ხდება ჩვენს ქალაქში?

დავითი. სწორედ ეგერა.

ზალცმანი (ფიქრისადა). შენ არ იცი, რისთვის გავბიჯვართ ჩვენ?

დავითი. გარბინართ იმიტომ, რომ მოგდევნ, მაგრამ რატომ, რისთვის?

ზალცმანი (პაუზა, რომლის განმავლობაში კვლავ ყურადღებით ათვალეობს დავითს). მერე იტყვიან ებრაელები კოხხაზე კოხხით პასუხობენო, მაგრამ მე მაინც უნდა გკითხო შენ — სალოცავში რა გინდოდა?

დავითი (გაიღიმა). დღეს ყოველი ებრაელი იქ უნდა იყოს — დღესასწაული გვაქვს.

ზალცმანი. თუ სწორად გავიგე, ამით ის გინდა მოხობა, რომ ებრაელი ხარ.

დავითი. დაბადეშიდან, დედით და მამით.

ზალცმანი (დავითს თვალს არ აცილებს, თითქმის თავისთვის). ტანსაცმელი კი უცნაური გაცვია, მაგრამ... (წამოიწია). შენ ისევე გწამს ღმერთი, როგორც უნდა წწამდეს ყოველ ისრაელს, ისევე აცავ ჩვენს წესებს, როგორც ყოველი ჰეშმარატი შვილი ღვთის რჩეული ერისა. სცილილბო არავის ეწო. შრომით მოიპოვო ლუქმა-პურა; აღიდებ უღლდის სახელს და ყოველ დღიას მადლობას ეუბნები იმის გამო, რომ გაგაჩინა ებრაელად. თუმცა, ამ ცისქვეშეთში არაფერია უფრო მშვენიერი, ვიდრე ებრაელობა. დღეს ებრაელობა ხასჭელია. ზოგჯერ უმჯობესია იყო კეთროვანი...



დაპიტი (აწყვეტინებს). დიახ, ებრაელი ვარ და ამის გარდა...

ზალსმანი (აწყვეტინებს). და უოველ დილას ღმერთს მაღლობას ეუბნები იმის გამო, რომ არ შეგქმნა ქალად. მაღლობას ეუბნები. რომ არ შეგქმნა მონად...

დაპიტი, სწ არედ ასეა... სულით ხორცამდე ებრაელი ვარ და გარდა სიამაყისა, არაფერი მიგრძნვია ამის გამო.

ზალსმანი (გაოცება გაღიზიანებამ შეცვალა). ებრაელი ხარ და ვერ გაგიგია დღეს აქ რა ხდებდა ებრაელი ხარ და არ იცი რას ნიშნავს იუო ებრაელი? სად დიხადე? ამერიკაში? დაპიტი. საქართველოში.

ზალსმანი (გაღიზიანებამ არც მალავს). სადა, სადა?

დაპიტი. საქართველოში.

ზალსმანი (ლაპის აგრესიულად). ს.დ არის ეს შენი საქართველო?

დაპიტი. კავასიაში.

ზალსმანი. აი, იქ, სადაც მთებია? სად გაჩნდა? ამერიკაში?

დაპიტი. დაბადებიდან აქა ვარ. ახლა ვაქრობას მოვიკიდებ ხელი და პირველად დავტოვებ სამშობლო.

ზალსმანი. ეგ კარგია. ვაქრობა კარგი საქმეა. ამბობენ, მაგრამ ებრაელი ხარ და არ იცი, რას ნიშნავს ებრაეთა რბევა? (დაეითმა მხრები აიჭურა. ზალსმანმა თითქმის შემოუტია). შენ მე მიუკვებ. უცხოლო ებრაელმა კაცმა პოგრომი არ იცოდეს? ჩანარი ებრაელი ხარ? განა არ იცი, რომ ებრაელებს გვდევნიან, გვცემენ, გვირტყავენ, სახლ-კარს გვიწვრებენ? დაპიტი. რატომ?

ზალსმანი (ბრაზით). ეს კიდევ მეგითხება. რატომო. იმიტომ, რომ ებრაელები ვართ.

დაპიტი. მერე რა რომ ებრაელები ვართ!

ზალსმანი (უნდობლად). რისთვის მატუეებ. უცხოელო. რატომ მეუბნები, რომ ებრაელი ხარ... ან ხალკივანი რომ მოგიყვანა? როგორ იქნება ებრაელმა არ იცოდეს რა არის რბევა. ებრაელობის აწიოყებით სამშობლოს გადარჩენა, განა შენს ქვეყანას... რაო, რა მქვია?

დაპიტი. საქართველო.

ზალსმანი. განა ე მაგ საქართველოს არსოდეს უქირდა?

დაპიტი. დღესაც უქირს.

ზალსმანი. მერე? ებრაელებს არ ურტყამენ?

დაპიტი. ებრაელი რა ბრალშია?

ზალსმანი. ებრაელი იმ ბრალშია, რომ... როგორ თუ რა ბრალშია... ყველაფერი ხომ ებრაელის ბრალია!

დაპიტი. მაინც, მაინც?

ზალსმანი. ყველაფერი ჩვენი ბრალია (უქირს. ენა ებმის). მოხავალი არ მოვიდა? ებრაელის ბრალია. შენ ბიჭი გინდოდა და გოგო დიხადე? ებრაელის ბრალია მთავრობა უნიჭოა და ბედოვლათი? ებრაელის ბრალია! წვიმა არ მოვიდა? ებრაელის ბრალია. დიდოვლი რომ დასდო. შენ რა გგონია — ვის

ბრალია. თუ არა ებრაელის? აი, ალბ-მიცემობა არ არის. ვინი ბრალია? ებრაელის. ასი წინათ სახელმწიფოში...

დაპიტი (აწყვეტინებს). რატომ, რატომ, რატომ...

ზალსმანი. მაცალე, უცხოელო. მაცალე! ხელმწიფე იმპერატორს სურდო შეეყარა? ებრაელის ბრალია. ორომცო წლის წინათ ეკლესია დაანგრის? ებრაელის ბრალია. ადამიანებმა ქუჩის მადა დაქარაგეს? ესებ ებრაელის ბრალია. დაპიტი. ამისხენით, რატომ, რისთვის.

ზალსმანი. იმიტომ რომ ებრაელია! დაპიტი. მერე რა რომ ებრაელია?

ზალსმანი (დაეითის, როგორც ებრაელის მიმართ რწმენა საბოლოოდ დაკარგა). აბა, რა გითხრა. შენ ამას ვერ გაიგებ. ებრაელი რომ იყო, უმალ მიხვდებოდი (მამალივით გაფხოზრილი პოლიციელი კვლავ შემოდის ავანსცენაზე. ზალსმანს სახეზე ღიმილი მოედო). ვივინდეთ, მომუქე! (პოლიციელს მიუპაროვდება, ჯიბიდან ფულს იღებს.) მე მინდა, რომ ვინმემ დაამიცვას — სახლამდე მიმიყვანოს. მტრის ხელი ამაცილოს. ვიცი, ვიცი, თქვენ მეფის ერთგული...

პოლიციელი (ფულს ხარბად დასჩერებია. მკაცრად). რა არის ეს?

ზალსმანი. ეს არაფერია. ეს ხელის ჭუჭყია. მე რომ სახლში მივიდე... ხომ მაქვს უფლება ოქაში მიხვდის?

პოლიციელი. კი... კი... მაში კანონი გიცავს.

ზალსმანი. ვიცი, ვიცი... ჩვენ ამის ღირსი არა ვართ... ამხელა რუსეთი რომ ტლაპოზი გდია, მხოლოდ ჩვენი ბრალია და არა სხვისი. ყველაფერი იოსხანს ზალსმანის ბრალია. მაგრამ... (ფულს ჯიბეში იღებს). მე მხოლოდ სახლამდე მიხვლა მინდა... მშვიდობიანად.

პოლიციელი (მაჯახე ხელი წააქო). აბა, ერთი ვნახოთ რა არის? (დაეითზე.) ეს ვინ არის?

ზალსმანი. ჩამოსულია. ამას უნდა ჩემიარი იუოს. მაგრამ ვერ მოახერხებს — ათახქერ წაქცეული ათახქერ ფეხზე ვერ დადგება.

პოლიციელი (ზალსმანს არ უსმენს) რა არის-მეთქი?

ზალსმანი. მესაათ ზალსმანს ყველა ენდობა (ჯიბიდან კიდევ ამოიღებს ფულს. ამატებს იმას, რაც ხელში ტყირა). მე მშვიდობას ვეიდულობა. მომიდღუქე.

პოლიციელი. აი, ხედავთ? თქვენ გგონიათ, რომ ყველაფრის უიღვა შეიძლება.

ზალსმანი (მწარედ). ყველაფრის გაყიდვა არ შეიძლება. ადამიანები ზოგერთ რამეს უნდა ჩუქნიდნენ ერთმანეთს (ფული ჯიბისკენ მიაქვს) ჩვენ კარგა ხანია მშვიდობას ვეიდულობთ.

პოლიციელი (ზალსმანს მაჯაში ხელს სტაცებს. ფულს ართმევს). აი, ეს კაცია მოწმე, რომ მე უფლი არ მომიტოვია. (ფულს ჯიბეში იღებს).

ზალსმანი. როგორ გეადრებათ! ისე ჩა-



ვალეთ, თითქოს ის მაჩუქეთ, რასაც ადამიანები ერთმანეთს უნდა ჩუქნიდნენ.

პოლიციელი (ხელი მეგობრულად მოხვია ზალცმანს. სინამდვილეში შეამოწმა ფული კიდევ აქვს თუ არა). თქვენ გგონიათ მე აქ სხვა რამეს ვაკეთებ? მხოლოდ მაგ საქმიანობის ვდგევარ აქ.

(სადაც, ახლოს კვლავ ჩიქორლეს ცხენოსნებში. გვესმის ცხენთა ფლოქვეების ხმა — ლამის გაქროლილი ცხენების ფეხის ხმამ გრგვინვასავეთ გადაუარა დარბაზს).

დავითი (დაძაბული გასცქერის სტენის წილამ). ხუთი ცხენოხანი! იხეც ხუთი ცხენოსანნი ვინ არიან? ახლა იქით გარბიან!

ზალცმანი. არ ვიცი, უცხოელი, ვერაფერს გეტყვი. მე არა მჭერა, რომ ღმერთმა ანგელოზები ამ ცოდედელ ოდესაში გამოგზავნა.

პოლიციელი, ანგელოზები? ეგენი უჩალები არიან. ზალცს თავს ესხმიან, მოშვევით, ჩქარა. ზალცმანსა და დავითს სარდალვით გაუძღვება წინ. ფართო ნაბიჯებს დგამს, ზალცმანს უქირს ფეხი აუწყოს პოლიციელს.

ზალცმანი. ნელა, ნელა! ახე ჩქარა არ შემიძლია!

პოლიციელი (მობრუნდება, ზალცმანს უშინოდ დაუკანება, ყუყურად გაიღიმებს). დრო, დრო ფული ღირს. (უფრო ჩქარი ნაბიჯით განაგრძობ სიარულს. მიიბრის კიდევ. ზალცმანს ძალიან უქირს, მძიმედ სუნთქავს. მოხედავს, გაიცინება). **განა ეგრე არ არი, მოხუცო? განა დრო ფული არ ღირს? მა, ხომ არ ბრაზობ?**

ზალცმანი. მოიცა, შეჩერდი! **პოლიციელი** (ღიმილით). რა მოგივიდა, ბებრო?

ზალცმანი (მძიმედ სუნთქავს. ჯიბიდან კვლავ ამოიღო ფული). იხეც რომ მოგცე, სახლამდე... (დავითი ბრაზმორბული შესცქერის პოლიციელს).

პოლიციელი. უდრო ნელა ვივლი, ცხადია. ნელა ვივლი. დრო ხომ ფული ღირს!

ზალცმანი (გული ლამის ამოუვარდეს საგულედან) ამა, ოღონდ ცოცხალი მიმიყვანე სახლამდე.

პოლიციელი (ფული მყის ჯიბეში ჩიღო). ამა, გაუფუტო, ნელა იარე მოხუცო, ოღონდ აცოდე, შეჩქარება. ხედავ, რა ხდება! რამდენია შენს დღეში! (რამდენიმე ნაბიჯი კი გადადგა ნელა, სვენებ-სვენებით, მაგრამ კვლავ უშაბტ სიჩქარეს. მოხუც ზალცმანს კვლავ უქირს წამოეწიოს. მიწაზე დაქდა).

დავითი. მოიცა! (ჯიბიდან ფული ამოიღო. პოლიციელი შეერდა. დავითი ადგილიდან არ იძვრის. პოლიციელი თავად მიუახლოვდა). ნახე, რამდენია! (პოლიციელს თვალები გაუბრწყინდა.) ხომ ხედავ, როგორ დაიდგა. ზურგზე შეიხვი და ამ ფულს გაძლივ.

პოლიციელი. ურია ზურგზე შევიხვა?

დავითი. როგორც გენებოსი (ფული ჯიბეში ჩიღო).

პოლიციელი (ზალცმანს). შეჩქარება, წამოვალ!

ზალცმანი. ახლავე, ახლავე, სული მოვითქვა! (წამოდგომას ლამობს). ხელი მომაშველი.

პოლიციელი. (ზალცმანს ხელი მიამშველა, მაგრამ მის წამოყენებას მიინც არ ცდილობს, რადგან დავითს მიუბრუნდა). რამდენია?

დავითი. შენ რამდენი გინდა?

პოლიციელი. ბევრი.

დავითი. თუ მოხუცს სახლამდე ზურგით მიიყვან, ხამ ოქროს მოგცემ.

პოლიციელი. ხამ ოქროს? ნამდვილ ოქროს?

დავითი (ჯიბიდან ოქრო ამოიღო, ხელში შეათამაშა.) აი!

პოლიციელი (დაიხარა, ზალცმანს ზურგი მიუქცია). შეეჩვი, მოხუცო, ჩქარა, ჩქარა. ეგრე მიჩობს, შენთან სეირნობას ეგრე მიჩობს, უცებ მიგარბენინებ.

ზალცმანი (დავითს საყვედურით შესცქერის. აშკარაა, რომ მას არ მოსწონს დავითის გადაწყვეტილება.) ეს როგორ გავიგოთ? (დავითი პასუხს არ აძლევს).

პოლიციელი (ბრაზობს). ჩქარა, ჩქარა, შეეჩვი. რას ელოდები? (ზალცმანთან მიჩოხდა, უკნიდან ხელი ჩაავლო და უცებ ზურგზე მოიკლო). ეგრე! (დავითს მოუბრუნდა.) ოქრო! (დავითმა ოქრო მისცა) წავედით! (წამოიძახა სიხარულით და ძნელად გაუყვა გზას).

ზალცმანი (საყვედურით შესცქერის დავითს). შეჩერდი! შეჩერდი-მეთქი! (ცდილობს პოლიციელს თავი დააღწიოს, მისი ზურგიდან რამენაირად ჩაუვარდეს).

პოლიციელი (ყოველნაირად ცდილობს ზეულიდან არ დაუსხლტეს ზალცმანი). სად, სად მიდიხარ? არ მოგწონს? რატომ არ მოგწონს? რბილად გატარებ.

ზალცმანი. ჩამომხვი, ჩამომხვი-მეთქი!

პოლიციელი (ლამის განწირული ხმით).

არა, არა, არა!

ზალცმანი. არ მინდა, ჩამომხვი (როგორც იქნა, თავი დააღწია, პოლიციელის ზურგიდან დაცურდა).

პოლიციელი. სად გარშინარ, სად აქ მოდი! **ზალცმანი** (ბრაზით დავითს). ავი ებრაელი ვარო? ებრაელები ასე არ იქცევიან!

დავითი. ვინ იქცევა ეგრე მოხუცო, ვინ!

პოლიციელი (ზალცმანს ეძიებოდა ავება, ცდილობს ზურგზე შეისვას). ამა, მოდი, უცებ, უცებ, ახლავე... რას აკეთებ... სად გარბიხარ...

ზალცმანი. დამეხხენ, არ მინდა, ფეხით, ფეხით ვიაროთ!

პოლიციელი. აი, ეგეთი უგვანოები ხართ ყველანი! მერე კიდევ ვიკვირო რატომ არ გუყვარვართო.

დავითი (მკაფიოდ და ცივად). არა მოხუცო, უნდა შეჩდე.

ზალცმანი (იფეთქა). შენ აქ ბრახინებებს ნუ იძლევი. წაიდე, მოაცილე აქედან ეს შენი ოქრო. გვიჩაბავს.



პოლიციელი (გაწიწმად). აჰ, თქვით გინდა? პირს მიშლით? ვერ მოგართვი, ბებიაშენისა ახა, ახლავე შეჭქვი, შეჭქვი! (ცდილობს რამენიარად ზურგზე მოიკციოს).

ზალმანნი. ნამდვილი ებრაელები ეგრე არ იქცევიან (წინ მიდის, პოლიციელი მისდევს.) ნამდვილი ებრაელები, ხალისაცვში ხანჯლითა და დამბაით არ მოდიან, შენ ვიღაც ხევა ხარ... შენ დამარწმუნე, რომ ხევა ხარ.

პოლიციელი. მე ვის ვუბრაძანე, შეჭქვი-მეთქი!

ზალმანნი. ეს თქრო შენ გქონდეს, ფეხთ ვიართო... ამან გადაუარა, მე რა შენადღებდა.

ამსობაში დარბუღულ უბნისაც მიადგენენ: ახსნება ფარდა. ებრაელები უბნის ორივე მხარეს ჩამწკრივებული დაღრეცილი სახლები, ჩამტყეული ფანჯრები, ჩაღწეული კარები, მოგვეული აივნები, თითქოს სახლები მუხლებზე დაეცემულან, დანოქლან. ერთი სახლი ნელ-ნელა იწივს. უფრო სწორად, დამწვარა უკვე-ახლა ხრჩოლავს. ეზოებში დანით დაფატრული ლეიბები და საბნები, ბუმბული ისე უშფოთველად დაეცურავს ჰაერში, თითქოს ბებიი და შვილიშვილი სისეირნოდ გამოსულან.

გადავირეგებული კარადები, საწოლის ბაღე, დიდი ვეება გრამფონი, ფეხბოტბილი სკამები. ევკრ კომოდი. კომოდის უკრა გამოღებულია, თუმცა, შიგ ადარაფერია. დაფხრეწილი თორები, დავითმა რაღაცა წაჭკრა ფეხი, შეერთა. ვიოლინო ყოფილა. ირგვლივ დუმილია გამეფებული. დასახიჩრებული ადამიანები უხმოდ მოძრაობენ ეზოებში, ვითომ რაღაცას ალაგებენ, ვითომ ცდილობენ წესრიგში მიიყვანონ ეზოსახლი.

სტენის მიღმიდან ნელი, მრისხანე ნაბიჯებით მოდის ახალგაზრდა ქალი. ქალს ზეწარში შეხვეული საგანი მკერდზე მიუქრავს.

ახალგაზრდა ქალმა პოლიციელი შენიშნა. მისკენ გამოემართა. ამ ქალს იმდენად ძლიერი აზერა აქვს, როგორც კი პოლიციელის წინ დადგება, პოლიციელი შეშვრთალი შედგება. ქალს ნელ-ნელა გვერდით ამოუღდებიან სახეზე ტანჯვაადმეჭული ქალები და კაცები.

პოლიციელი (ახალგაზრდა ქალს). რა გინდა? (დუმილი. ქალი უხმოდ შესტყერის პოლიციელს.) რა გინდა-მეთქი, დედაკაცი! (დუმილი. პოლიციელი ახალგაზრდა ქალის ირგვლივ შეტრეხილ ადამიანებს მიუბრუნდება.) თქვენ რა გინდათ? რატომ მოდიხართ? ვინა ხართ? (მაგრამ ისინი უხმოდ მისჩერებიან პოლიციელს. თუმცა, მათი დუმილიც მერყეველია — მათს თვალეში მწუხარება დასადგურებულია. ახალგაზრდა ქალს.) რა არის ეს, ხელში რა გიჭირავს, ხად მოიპარე? ხად მოიპარე-მეთქი, გეკითხები! არ ასვენებთ პატრონს ხალხს, ქუჩადავთ!

ცდილობს მისწვდეს ზეწარში შეხვეულს, ქალი არ ანებებს, უხმოდ ებრძვის პოლიციელს, ცდილობს ხელებზე უკბინოს, კენესის, გმინავს. ეს კიდევ უფრო აცოფებს პოლიციელს. პო-

ლიციელმა ქალს მინიცი სძლია — მუკლუგუნნი ჰკრა და ზეწარში შეხვეული საგანი ართვა. ხსნის.

კი, მაგრამ ეს რა... შენ რა... ხად იყავი... ხად არის ეს... ბავშვი (ხანგრძლივი დუმილი.) ვინ მოკლა ბავშვი... დაიშლით, რა მიტინგი გამიმართეთ აქ! მიტინგები აკრძალულია ხალხის ბოქალუთან გამოცხადებით! იქ ყველაფერი დახწერთ!

ზალმანნი (ახალგაზრდა ქალს.) ღმერთო, გამჩენი ვახცემს პახუხს უველას, ვისაც ჩვენი ვახრება უნდა!

პოლიციელი. დაიშლინით! (მაგრამ არავინ იძვრის.) მოგვეცალეთ! გვიჩქარება! (მოულოდნელად ადგილს მოსწყდა. ახალგაზრდა ქალს ეცა.) **გზა, გზა, ძალიშვილი კანონის ხანჯლით გიბრძანებს.** ხომ ხედავთ, ხალხს მიმაყავს (ახალგაზრდა ქალს აჯანჯლავებს. ქალი კი ცდილობს წინასწორობა შეინარჩუნოს და არ წაიქცეს.) **ხმა, ხმა** ამოიღე, ძალიშვილი! (ქალს სახე ზიზილით დაემანკა. პოლიციელი ბურთიდან დამბაჩას ამოიღებს. ახალგაზრდა ქალის ირგვლივ თავმოყრილი ადამიანებს უმზინებს!) **გზა! მომეცალეთ!** (მაგრამ მოულოდნელად ქალი ერთობ ღონიერად დაარტყამს მაჯაზე. პოლიციელს დამბაჩა დაუვარდება. შეშინებულს მიმოიხედავს. ადამიანების სახეებზე მწუხარება აიხიხულთს, დამბაჩისაკენ დაიხრება, მაგრამ ახალგაზრდა ქალი დამბაჩას ფეხს დაადგამს. პოლიციელი მისვდება, რომ დამბაჩას ვერ აძლავს.) გამოდის, ხელისუფლებას ებრძვით, განოღის მეფის ერთგული ადამიანების დახოცვა განგვიჩაავსო. მომეცით იარაღი! (დუმილი.) რა გინდათ?

ახალგაზრდა ქალი. გვიშველეთ.

პოლიციელი. იარაღს მართმევთ, როგორ გიშველეთ?

ახალგაზრდა ქალი. ჩვენ იარაღი არ გვინდა. გვიშველი!

(ადამიანების წრეში ქვა დაეარდა. პირველ ქვას მეორე მოჰყვა.)

პოლიციელი. (ნიშნის მოგებით.) ახლა რას იტყვი?

ახალგაზრდა ქალი. გვიშველი!

(ქვის სროლა გახშირდა. მოისმის ღრიანცევილი, შეძახილები. იგრძნობა, რომ მოდის ძლიერი და დაუნდობელი მსახ.)

- დასცხეთ!
- არ დაინდოთ!
- მოჰკალით!
- იხსენით რუსეთი!
- დასცხეთ ურთებს!
- დასცხეთ მაგათ, დასცხეთ!
- იგენი მეფეს ებრძვიან.

რბევა ებრაელებისა ორი ნაწილისაგან შედგება. პირველი ნაწილი ასე ვთქვათ, მოსამზადებელი პერიოდი გახლავთ. შავრამელები ზემოთ მოხმობილი და მსგავსი შეძახილებით შიშის ზარს სტყევენ მოსახლეობას.



ებრაელობას რუსი ხალხის, მეფის მტრად სახავენ, ხოლო იმ ისედაც მტრულ რუსულ ინტელიგენციას, რომელიც ხალხის, სამშობლოს ღირსებას უფრთხილდება და იცავს, — გამოიდევალდება, სამშობლოს მტრებად. ამით ორი მიზნის მიღწევას ცდილობენ — ებრაელობასა და რუსი ხალხის ერთ ნაწილში შიშის დანერგვით მიაღწიონ მთავარ მიზანს და მეორე — მიიზნონ პროპაგანდას აყოლილი ფენა საზოგადოებრიობისა.

ამის შემდეგ იწყება ფსიქოლოგიურად დათრგუნული ხალხის ცემა-ტყეპა, ძარცვა. მთავარი კი სწორედ ეს გახლავთ.

აი, დამარბეველნი სენსაზე შემოიჭრნენ. ეს არის ჭრელი ბრბო, რომელიც შადაა წალეკოს ყველაფერი. მოდიან შიშისაღმძვრელი ხმაურით, მუქარით, ღრიალით, წარბევის, მოსპობის ენით აღტიხებულნი. დამარბეველნი პოლიციელის ირგვლივ შეკრებილთ ისე დაერივნენ, როგორც მგლები სვერის ფარს. ერთმანეთში ირევა შეძახილები:

- დასცხეთ, დასცხეთ!
- მამულიშვილნი!
- გვიშველეთ!
- რუსეთში მავათ რა უნდათ!
- რუსეთი რუსეთისათვის!
- ვიხსნათ რუსეთი!
- ღმერთო, მოგვხედ!
- რას გვერჩით, რას გვემართლებით!
- დაჰკათ ურჩიებს, იხსენით მამული!
- არ დაინდოთ, დაჰკართ!
- მოგვხედეთ, მოგვეშველეთ, ხალხნი!

მიმარბონენ (გარმონს გულისგამაწვრილებლად აქვიანებენ). სამშობლო გიხმობთ. ვაუკაცებო! ეგბ, რა კარგია ცხოვრება, ეგენი რომ არ გვიკლავდნენ გულს, დასცხეთ, დასცხეთ. ბჭებო!

პასნა (ერთი ახმახი ვინმეა, წვერმოშვებული), მოშვევით ბჭებო, აქეთ, აქეთ! (ებრაელთა სახლებისაკენ გაუძღვება ხალხს).

ზალცმანი (ხალხში ვილაც დანიანა). ანდრეი დმიტრევიჩი, ანდრეი დმიტრევიჩი! მე ვარ, შე!

ანდრეი. ამას რას ვხედავ, იოხანან, რა ამბავია!

ზალცმანი. გვიშველეთ, ანდრეი დმიტრევიჩი, გვიშველეთ!

ანდრეი. შეელა ჩვენ გვეპირდება, ხედავთ, რა ხება? (დამარბეველი). მეგობრებო, ბატონებო!

მსუპანი ძალნი. იქით, იქით! აი, იმ სახლში, თქვენ იმ სახლში, ჩვენ — აქეთ!

ზალცმანი. ჩემს სახლში რა გინდათ, ჩემს ოქახთან რა ხელი გაქვთ! (რკინის ნაჭერს ხელი წაეკლო. დამარბეველი გამოუდგება).

ანდრეი (ზალცმანს გვერდით ამოუდგა). მა, ერთად, ერთად წავიდეთ!

პასნა (ზალცმანს გადაუდგა. ღრეკვით). მა, ბებერო ძაღლო, ეგ რკინა ვის უნდა დასცხო?

ზალცმანი. წადით, წადით. გაგვიყავით! **პასნა**. სად გარბიხართ, ვის მიხედვით ანდრეი. **გზა მოგვეცი!**

პასნა (ზალცმანს). **ჭრისტიანი უნდა მომკლა? ჭრისტიანს ხისხლი უნდა დაღვრო?** (მაჯაში სწვდა.) **შეხედეთ, პატრიოტებო, აი, ამ ურჩიას ჩემი მოკვლა ეწადა, რკინას მირტყამდა თავში.**

პოლიციელი (ზალცმანს). **შენ ამას რკინას ურტყამდი?**

ანდრეი. რას ამბობ, ღმერთს რატომ ხცოდავ?

პასნა. **ოჰ, ჩვენი წვერებცანცარა ინტელიგენტიც აქ უოფილა!** ზალცმანს მარჯვენაში სწვდა, ხელი გადაუგრიხა. ანდრეიმ წიგნებით საესე ჩანთა მიწაზე დადგა. ვასიას სწვდა.

ანდრეი. **ხელი, ხელი უშვი, რას ხაიდი!**

პასნა (სასაცილოდ არ ყოფნის ანდრეი დმიტრევიჩის აღმოცოთება). **ოჰ, ჩვენი საუვარელი ინტელიგენცია აქ უოფილა. გამყიდველი ინტელიგენცია. აბა, აქ მოდიო!** (ზალცმანი და ანდრეი დმიტრევიჩი ერთმანეთს მიაჯახა.) **რა გიუთ ახლა მე თქვენ, ურჩიებია და ინტელიგენციის კავშირს, რომელ თბილში გადაგადლოთ?** (ანდრეი დმიტრევიჩი ვასიას უმწეო ურტყამს მუშტებს და რალაცს ყვირის, ვასია კი ციბრტეკით ატრიალებს ბერიაკებს. ანდრეი დმიტრევიჩის ჩანთას ფეხი გაჰკრა.) **ეე! ეგე! ინტელიგენცია!** (ჩანთა პერში ავარდა, გადაიხსნა, წიგნები გადმოცვივდა ასე! (ბერიაკებს შიარბენისებს, ანდრეი დმიტრევიჩის წიგნებს ადამიანები ფეხით თელვენ).

პასნა. **სანავისაკენ, სანავისაკენ!** (გადიან). ახალგაზრდა ქალი, ბავშვის დედა უაზროდ დგას. დავითს ხანჯალზე წაუვლია ხელი და დაბნეული იყურება ირგვლივ. პოლიციელი პირში სასტენით გულის გამაწვრილებლად სტვენს.

მსუპანი ძალნი (რომელიცაც ოქახიდან ატლასის საბნებს შიარბენისებს, საბნებით მიწას მოხეტყავს). **კოლია, ხადა ხარ, მომეშველეთ!**

მალანი ძალნი (წინ გადაუდგა). **ეგ საბნები გულის შევათვადიერეთ, მე მინდა.**

მსუპანი ძალნი. **ჩემს ფეხებს!**

მალანი ძალნი. **ჩემია!**

მსუპანი ძალნი. **შენ კოლიაც გინდა, მაგრამ ჩააფურთხებ, ბოზო!**

მალანი ძალნი. **შენთან ვინ დაწვება, ჭოჭო!** (მუცელში წიხლს ჩაჰკრავს, მსუპანი ქალი ტივილისაგან ჩაიკეცება. საბნები მიწაზე სცივდა. მალანი ქალი საბნებს შიარბენისებს). **შენ საბანა რად გინდა, შენთან ვინ მოვა, აქოთებულთ!**

მსუპანი ძალნი (ღრიალებს). **მიშველეთ, ურჩულოებო, მკლავენ, მიშველეთ!** (მაგრამ უცებ საზე გაუცისკროვნდა. ქვეს ჰკიდა თვალი). **მე შენ ვაჩვენებ, ბოზო!** (ქვა აიღო და მალანს გამოუდგა. მისთვის უჩვეულო სისხარტით შეხ-



ტა და მაღალ ქალს თავში ჩაარტყა. მაღალი ქალი ეცემა.) ეს სახნები ბოზებისათვის არ არის. სხვები კაცები არა ჰყოფნის. სახნებიც მომინდობა. (ყვირის.) კოლია. კოლია მომეშველი!

კოლია (საყვრავ მანქანას მოათრევს). რას დრიალებ, ხომ ხედავ, არა მცალია! მსუპანნი ძაღლი, სახნეში, ატლახის სახნებში! კოლია. წადი. შენი! მსუპანნი ძაღლი (ალერსით). ნახე, შენთვის წამოვიღე.

კოლია. აი, ეს მანქანა რამდენად გაიჟიდება?
მსუპანნი ძაღლი (ტუჩები დაბრიცა). აბა, რა ვიცი... ეს სახნები უფრო ძვირი ღირს. კოლია. რა? რას ამბობ? რაებს ბოდავ!

მსუპანნი ძაღლი. მანქანები ახლა ზევსა აქვს! კოლია. ახურებ და როგორ ახურებს! (მანქანას ხელი წაავლო, გზა განაგრძო. მყის მობრუნდა). არ შეშეშვები, ჩათლახსი არ შეშეშვები? არ დაჯანახო!

მსუპანნი ძაღლი. შენთვის კოლინკა, შენთვის კოლია, ფუი! გული მერტვა (ქალს მიაფურთხა და გზა განაგრძო).

მსუპანნი ძაღლი (ბრაზით შესეკერის მიმავალ კოლიას. თვალები ცრემლით ევსება. ცრემლები მოწმენდა რომ დააპირა, ახლდა ვაენობიერა. საბნის ბოლოები რომ უჭირავს ხელში. სახნებს ბრაზით მოიქნევს, მიმოფანტავს და ზედ შედგება, ფეხებით თელავს). აი, აი, ეგრე, ეგრე! ურიის სახნები თარხია, თარხის!

კოლიცინილი. რა ამბავია! რა ხმაური გაქვთ! (სტევის).

დაპითი. გამაგებინეთ, რა ხდება! შეძახილით:
— გვიშველით!
— ღმერთო, გადმოგვხედეთ!
— შვილო!

ანდრეი (სცენაზე ზალცმანთან ერთად ბრუნდება. ლამის ცრემლმორთული ზალცმანს). ჩემი წინაპრები, რუსი დევგამორები ეგრე არ იქცეოდნენ... ნამცევა გაავებული კაცები! კოლიცინილი (ანდრეის). რა ამბავში ხარ შენი... რა კორებს ავრცელებ ხალხზე... წყესიერ, პატოსანს ადამიანებს!

ზალცმანი. წადით. წადით. ანდრეი დმირევიჩ, გაეცალეთ აქაურობას. სხვებიც არიან რუსები... სხვებსაც უნდათ გვარდით დაგვიდგნენ, დაჯიყვან, მაგარა... ტალახში ამოგვსრიან, ღირსებას შეგიღაზავენ.

კოლიცინილი. შენ, შენ რა ამბავში ხარ! ხალხს რას ჰქადრებს! ზალცმანი (პოლიციელს ეცა). ფული, ჩემი ფული!

კოლიცინილი. რა ფულს მობოვ, ურიავ! ხალხნო, უფრო უგდეთ... ფულს მობოვს, გამოშალავთ... თავს გვეხმობს..

ზალცმანი. ჩემი ფული... უაჩილო, არამზადავ!

კოლიანი (ზალცმანს პოლიციელზე). სულად, ფულს, მაგას ვინ აძლევს!.. აქეთ მოდიანარქენული პოლიციანი. მიდი, მიდი!

კოლიანი (ზალცმანს ხელი წაავლო, მათორევს, თან ჯიბეებს უსიჩქავს). ერთე აქ მოდი, პოლიციელს ფულს ბრძივები აძლევენ... შენ კიდევ გაქვება.

ანდრეი (კოლიანს ეცა). თავი ანებე, თავი ანებე!

მეზარმონი (ანდრეის). ჰა, ბაბუ, რამ შეგაწუხა!

ანდრეი. სირცხვილია, შეგვაჩვენებენ, რას ხადათ, რატომ დლატობთ ქვეყანას, ხალხს, ცოცვია!

მეზარმონი (ღრეკით). რა, ბაბუ — ურიების რბევა? შა, რას ამბობს! მაღლია, ღვთიური ხაქმე!

ანდრეი. ღმერთი არ გვაპატიებს, ღმერთი ყველას მოგაკითხავს.

დაპითი (ანდრეის). იქნებ, თქვენ ამხსნათ, რა ხდება, რატომ ხდება, რას ერიან ამ ხალხს! ანდრეი (თვალეში ნალველჩამდგარი შეეკერის დავითს). ჩემს ხაშობლოში კითხვას ზევს დახვამ, პახუსს კი ცოტას მიიღებ, შვილო! (ხალხში შეერია.) ხად არის, იოხანანი ხად არის!

კოლიცინილი. რა ამბავია, რა ყვირილი გაქვთ! (მიწაზე გამხლართულ მაღალ ქალს წაადგა, დასწვდა, გადააბრუნა). ვინ მოჰქლა ქალი, ქალი ვინ მოჰქლა? (მთელი ძალით ჩაპბერს საყვირს.) გაიძახით, თავს გვეხმობანო, გვარზევით! ქალი კი მოჰქალიო! (მეგრამ მის სოტყევებს აინუნშიაც აღარავინ აგდებს. მაღალმა ქალმა კი თავი წამოსწია. გაბრუებული ათვალეერებს ყველას და ყველაფერს.) ცოცხალი ხარ?

მაღალი ძაღლი (გონებადაბინდული). ა! კოლიცინილი. ფუი რასა ჰგავს ეს, ეს რასა ჰგავს! სახლში ვერ დაიძინეთ ცოცხალი ხარ და შევდარით გაშოტიხობა აქ!

მაღალი ძაღლი. ჰა!

კოლიცინილი. სხვა ადგილი ვერ ნახე? მაღალი ძაღლი (ვერაფერი გაუგია). თავი დამანებე, გამეცალე--

კოლიცინილი. წადი შენი! (ქალს ფეხი ამოპკრა. გაშორდა).

დაპითი (მაღალ ქალს წამოღღგომაში ეშველება). ცუდადა ხარ? სახლში წადი... წადი, დაისვენე!

მაღალი ძაღლი. კი... კი... თავი მტკივა.

დაპითი. ჩერ აი, აქ ჩამოქეკი, ცოტა ხანს აქ იყავი.

სცენის სიღრმიდან მუზღებზე დაცემული ზალცმანი მოდის. უფრო სწორად, წითელხალათიანს წინ წაუგდია და მათრაზით ისე სცემს, როგორც უღელში შებმულ კამეჩს.

წითელხალათიანი. ჰა, დროზე, ვასწი ვასწი და იუვირე: არ არხებობს ღმერთი ჩემი, არ არხებობს ღმერთი ებრაელთა!

კოლია (წითელხალათიანს). აურიე? რად



გინდა მაგის უვიროლი? განა არ იცი, რომ არ არის შავათი ღმერთი, არ არის! ჩახსებ და გაათავი (ვიღაც დინახა, სახე გაებდრა). უუხ! ამას ვის ვხედავ, რა ხანია ამ შეხვედრას ვნატრობ. რახილ, აქ მოდი, რახილ! (რახილი გარბის.) გარბის, ეს იმას ნიშნავს, რომ იცის რაც მინდა, იცის და მზად არის (რახილს მისდევს.)

ზალცმანი (მუხლებზე დაცემული მიემართება ავანსცენისაკენ). აჰა, აქამდეც მოვდი! მადლობა შენ უფალო. რამეთუ მამლეე უფლებას ვეწამო შენთვის, მადლობა შენ უფალო! კურთხულ აუოს სახელი შენი!

წითელბლათინანი (ხალცმანს მათრახი გადაუქირა). ეგრე არა, ეგრე არა! შე სხვას გეუბნები, რატომ უურს არ მიგდებ? დაჰყუფე დაჰყუფე, რომ არ არსებობს თქვენი ღმერთი. **ანდრეი** (პოლიცელს). რას აკეთებ? ხომ ხედავ, ადამიანს აწამებენ, მათრახით სცემენ.

წითელბლათინანი (ხალცმანს კვლავ გადაუქირა მათრახი). მერე ვინ ვითრბა, რომ ეს წამება... ჭეშმარიტებას ჩავაგონებ! (კლასებში გადიან.)

კოლინი (ანდრეის). ჩვენს ხანინაო ხაქმეში რატომ ერევი, ვინ მოგცა ამის უფლება? ან ეგ ბებერი მელა რატომ ატყუებს კვეყანას? ხომ იცის, რომ არ არის მაგის ღმერთი! რატომ არ ამბობს? ქალის კიცილმა არე გააპო, კლია კულისებიდან რახილს მოათრევს.

კოლია. ეე! მოვიდა როგორც იქნა, მოვიდა რახილი. ჭეშუანიც სხოველი ტილი, ბინძურა! გამიშვი ზელი!

კოლია, როგორც იქნა, როგორც იქნა! **მსუქანი ძალი** (კოლიას ეცა). ეს რა არი, კოლია, ქალს რას უზვრები, ცოდო!

კოლია, გამეცადე! (რახილს მიათრევს). **რახილი**, მიშველეთ, მიშველეთ! **მსუქანი ძალი**. სირცხვილია, ძალდი ხომ არა ხარ, მერე რა რომ ურბოა სარცხვილია!

კოლია (მსუქანს ქალს ხელს ეკოცის). წაღო შენი აქოთებული (რახილს მიიხვევს ხელი დაავლო.) როგორც იქნა, როგორც იქნა! (სკენის პორტალიან მიიყენა.) აი, აქ, ახლა დადექი. ფეხზე დადექი! რა ხანია ამ მუძუბეში მელში დაქერა მინდა. (კაბა შეამოფრჩინა. ქალს მკერდში ხელი ჩაავლო, რახილი ეპრძვის, არ ნებდება.) ეგ არაფერი, ეგ არაფერი, მე შენ იმდენი ხანი გელოდე! (მეორე ხელით ცდილობს კაბა აუწიოს).

რახილი. ეე... (ამოიძახა, მეტი ვერაფერი სთქვა — ელღისგან გონება დაკარგა და ჩაიქცა.)

კოლია. ეს რას ჰგავს, ეს რა არის? (მინვდა, რომ ქალმა გონება დაკარგა. ერთხანს ზიზღით შესცქერის პორტალიან ჩაკეცილ ქალს.) ფუი, შენი! კიდეც იტყუებ, რომ დაღვრი არ ვიციოთ. (წიხლი გაჰკრა და გაეცალა.)

გაისმის და თანდათან ახლოვდება სიმშვიდის მომგვრელი ებრაული ვალობა. სცენაზე მყოფნი სცენის სიღრმისაკენ მიტრიალდნენ. სცენის სიღრმიდან სალოცავიდან წამოსულნი მოემარ-

თებიან. მლოცველთ რაბი მოუძღვით წინ, კვეყსა, ოხგრა, გინება, რომელიც აქამდე ვერც მოსულა და, თანდათან მინვლდება. მლოცველთ ტახთ ციციოები მოუსხამთ. (ციციო გახლავთ თეთრი ქსოვილი აბრეშუმის, ან ოთხივე მხარეს ფოჩები ამშვენებს, მას ლოცვისას მოისხამენ ზოლმე ებრაული).

ებრაული ლოცვა-ვალობით მოემართებიან რბევის ცენტრისაკენ.

დამარბეველი ერთხანს გაოცებულნი შეჰყუჩებენ მლოცველთ. კერა გარკვეულან, როგორ მოიქცნენ, რა მოიმოქმედონ.

მზარბმონა, არ გაბრწყინდეთ, ბიჭებო!

და გარმონი ააყვიტინა. გარმონს სტვენა და შეძახილები მოჰყვა. ებრაელთა ვალობა ხმაურმა შთანთქა. სტვენა, ღრიანცელი ძლიერდება, მაგრამ ებრაული მაინც ვიუტად მიიწევენ წიწ დამარბეველთა ბრბო ორად გაიყო და ებრაელები ახლა დამარბეველთა დერფანში მოდიან. აგერ, თითქმის ავანსცენაზე მოვიდნენ. შედგნენ. ვალობაც შეწყვიტეს და მოთმინებით ელიან როდის დამთავრდება სტვენა, ღრიანცელი, ბოლოს, როგორც იქნა, დამარბეველთ მობეზრდათ. ან იქნებ, ებრაელთა მშვიდმა მოლოდინმა ჩააგონათ — სტვენა-ღრიანცელი მიწყდა, ხმაური მინვლდა.

რბი, ბატონებო, ძმებო და დებო! ჩვენ აქ მოვედით...

მასია (დასტვინა). ძმებო და დებო, გვეუბნება!

მზარბმონა (გარმონი კვლავ ააყვიტინა).

ეს რა გვაკარა, მამოლოშვილი! კვლავ სტვენა, შეძახილები!

- როდის უოფილა!
- რა საერთო გვაქვს.
- ჩვენ რუსები ვართ!
- ქრისტიანნი!
- ერა ჩაუვადეთ!
- ჩახსებ ერთი მაგ კბილებში მელაძუხა! რბი საოცარი სიმშვიდით ელოდება როდის მისვლდება ეს ხმაური.

ანდრეი, ძმებო, მეგობრებო, ბატონებო სწორედ იმიტომ, რომ რუსები ვართ, სწორედ იმიტომ, რომ რუსეთია! გონს მოდით! (სტვენა კიდევ უფრო გაძლიერდა. ჯოხი მალლა აღმართა). თქვენ ჩემი ხამშობლხს ღირსებას დახვით. ვინ ხართ, ხაიდან მოხუშლხართ (სტვენა კი ძლიერდება.) რატომ, რატომ, ღმერთო, რა დავაშავეთ ასეთი, რა შევცოდეთ... რატომ ვართ ასეთი ღარიბნი, რატომ!

მასია (ანდრეის იქედნური ღიმილით დაადგათაუ). რატომ გვიყვირი ხაბუ! ხომ ხედავ, გწყენს, ჩანჩრთელობას ვნებს, ძალაც არა გვაქვს, განა არა იცი, რომ რუსეთი ჩვენ ვართ. აი ჩვენ! თქვენ კი მოღალატე მახონები ხართ, თქვენ დაღვრებით დედარუსეთს, არ გწყვართ ხამშობლხს.

ანდრეი (ქვითინებს). საბრალო, საყოდავო რუსეთო... ვინ მოდის... ვინ არიან შენი შვილები... რატომ ხარ ასეთი ღარიბი, რატომ!



წითელხალატიანნი. კარგი, გვიბრახს რა უნდა, რით გაგვახარებს ეს წვერახცანცარაი შეძახილები:

- სიქვას, თუ ეგრე უნდა!
- გახედოს და ისე არა სიქვას!
- თავს შეგვაყოლოდენ!
- რატომ უნდა ვუხმინოთ?
- მაგათი ლაქლაქი გვაკლია!
- თავს ნუ შეგვაბრახლებ!
- აყალდეთ, აყალდეთ!

რბი. თქვენ არ გინდათ მომისმინოთ მე, ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენი უპრები დახშულია გაიგონოს ადამიანის მოთქმა. ეს იმას ნიშნავს, რომ თქვენს გულეში სათროებისთვის აღარ დარჩა ადგილი, აღარ შეგიძლიათ გაიგოთ თუ როგორია ზვედრი დევნილი ხალხისა, ხალხისა, რომელსაც ენატრება ნაყოფი თავისი მიწისა, ენატრება თავისი ცა, ოცნებობს მშვიდობაზე, საუკუნეები დღეებივით სწრაფად მისდევენ ერთმანეთს, ჩვენ ციკლავე დევნილი ვართ: თქვენი ტკივილი ტკივილია, ჩვენს ტკივილს კიდევ ის ემატება, რომ უცხო მიწაზე გვტყავს, როცა თქვენ გწყურიათ, ხაყუთარ მიწაზე ვერ იკლავთ წყურვილს, ჩვენ კი უცხოთა შორის, უცხო მიწაზე გწყურია და ეს მარტო წყურვილი აღარ არის. თქვენი ცრემლი ცრემლია განშორებისა, დაკარგვისა, ჩვენი ცრემლი კი გაუნღებელი ტკივილია უცხოობაში, უცხოთა მიწაზე დაკარგვისა. მითუმეტეს, თუ ამ უცხოობაში თქვენსავით ჩავვახიან „ურია“, „სურია“! ჩვენ დევნილი ვართ. — დევნილი საყუთარ მიწაზე, დევნილი აქ: თქვენს შორის, ამის მიწაზე, გახლავთ სიხარბე, შური, გგონიათ რომ ჩვენ მეტი გვაქვს, ვიდრე თქვენ. ცხოვრების სიშფაღებელი მეტი შრომა და მოთმინება გვასწავლა. შრომა არის ჩვენი, დევნილი ხალხის გზა გადარჩენისაკენ, მოთმინება — დევნილი ხალხის გზა გადარჩენისაკენ. და თუ გვაქვს, მხოლოდ იმიტომ, რომ თავი გადავიჩინეთ, ჩვენ უკვლადვე გადარჩენას ვეიდუღებთ თქვენთან...

- რბი. შეძახილებმა შეწყვეტინეს:
- რაბებს როშავს!
 - ენა ჩაიკმოდოს!
 - ქადაგებას მოშვეს!
 - უჩაღებდა გამოგვიყვანა!
 - მაგის ლაქლაქი ვის სვირდება?
- ისევ წითელხალატიანმა ასწია ხელი. ხმაური მიხედა.

რბი. მაგრამ ჩვენ მაინც მოვედით აქ. ჩვენ აქ მოვედით მხოლოდ იმისთვის, რომ დაგარწმუნოთ: ჩვენს ხალხს არსოდეს არ ჰქონია მტრობა ამ მიწისადმი, თქვენი წინაპრებისადმი. არ უყოფილა თქვენი ორგული. ჩვენ ერთად ვაქცეთ ოღონდ ამ მიწას, რომ ოჯახები გამოკვეთბოთ. ზედაზედ უფალი ღმერთი გახსნის გზას ჩვენი ხსენისა, — დაგვარწმუნებს ჩვენს სამშობლოში — ისე როგორც მოსე, ჩვენც გადავივლით სამშობლოში მიმავალ უდაბნოს გზას. თქვენ დაეპატრონებით ჩვენს ნასახლარებს, მაგ-

რამ მაინც ვერ გავდებით მდიდარნი, თავისუფალნი. რადგან თავისუფლება, სიმდიდრე, ზედნიერება ადამიანს სულში უნდა ჰქონდეს. თქვენს სულეში კი სიყვარულისთვის აღარ დარჩა ადგილი. თუ თქვენ თქვენი ღმერთის სახელით გძულთ ებრაელებს, ცოდვას, რადგან მის მცნებებს აღმატობთ. ისიც დაგვიწყდეთ, რომ თქვენი ღმერთი ჩვენი ნეკნიდანაა შობილი. დაგვიწყდეთ...

მასინა (აწყვეტინებს). რა არის ეს, მამულიშვილნი. ვის უხმენთ, რატომ უხმენთ! მებარმონნი. გავს მოგვეთ, პატრიოტებო, კეჟას გვასწავლიან! კოლინი (რბის). მიტინგი არა, მიტინგი აკრძალულია! კოლინი. ქადაგებას მოშვეს! მასინა. სადაცაა მოგვანათლებს კიდევ! მსუპანი ძალი. კოლინი, ხელი დაიფარე, ის არ წაგაქრას! მებარმონნი. რას როშავს, ჩვენს ღმერთს რას ჰქადრებს!

რბი (თვალეში რისხვა ჩაუდგა, მოყაყანეთა ხმა დაღაღარა მისმა ძლიერმა შეძახილმა) ისიც არ იცით, რომ თქვენი ღმერთი ჩვენი შვილია, ჩვენს წიადში, ჩვენი ადამ-წიხებით, აი, ამ თორით აღზრდილი, რომელიც ახლა მე ზღმურ მივირავს. ისიც ისევე ეუწნებოდა მადლობას ღმერთს, როგორც ჩვენ, იმის გამო, რომ არ გააჩინა მონად, არ გააჩინა ქალად. ერთი ღმერთის შვილები ვართ და მის კალთებზე უნდა მოვიყაროთ თავი. სიყვარული იქ არის. სხვათა სიძულვილით ხომ საყუთარ თავსაც მძულვარედ ვაიხდით. მისდეთ ღმერთს და ახა ეშმაკს. გიყვარდეთ და ეყვარებით, ადამიანებო. გიყვარდეთ და ეყვარებით!

- შეძახილები:
- ჩვენ სამშობლო გვიყვარს!
 - სწორედ ამიტომ გვძულხართ!
 - ჩვენთვის სამშობლოა მთავარი!
 - დაგვიჩინის ურიების სიყვარულს ჩავვაგონებს!

ბნდრბი. ადამიანები, ადამიანები უნდა გიყვარდეთ! მასინა. მე იცი რა მიყვარს? კოლინი. ჩვენ უკეთ ვიცით რა გიყვარდეს და რა — არა! კეჟას ნუ გვასწავლი! ცულისანი. სიყვარული! ეს საყენი იქ დაწყარე, იქა!

ბნდრბი. უნდა გვიყვარდეს, ძმებო, უნდა გვიყვარდეს. ისე როგორც ჩვენს წინაპრებს უყვარდათ.

მსუპანი ძალი. (ანდრეიზე მიათითა). აი, ასე აბრეყებენ ჩვენ ხალხს. ნახეთ, ნახეთ, როგორ აბრეყებენ.

წითელხალატიანნი. სწორედ იმიტომ რომ სისულელეს ჩააგონებენ ჩვენს ხალხს. სწორედ იმიტომ რომ გვებრეყებენ, სურთ მუდამ ჰურში ვიყოთ, დასცხეთ, წრე შემოარტყით და დასცხეთ!

დამარბეულნი წრედ შემოეკვირან ებრაელები.



წრე თანდათან ვიწროვდება. შეძახილები:

- არ დაინდოთ!
- ხომ ვაივით, რაც სწადათ!
- ჩვენ წავალთ და თქვენ გალატაკდებითო!
- კაცობას გვიწუნებენ!
- იხხენით რუსეთი!
- დასცხეთ ურევხს!
- ღმერთიც შეგვივინებს!

აქამდე მლოცველ გარს უვლიდნენ, შენაფერის მომენტს ეძებდნენ. ებრაელთა წრე თანდათან ვიწროვდებოდა, შიშით დახადრულნი მისჩერებთან დამარბევდნენ. ამით კი ერთი იხუვლას და გაავებულნი შეცივიდნენ მლოცველთა წრეში. დაუნდობლად ურტყამენ, სცემენ, ერთმანეთში ირევა შეძახილები:

- ბოლოს ხომ მოგივდეთ ზელთ!
- ააა!
- სადაღა წავგივხვალთ!
- ახლავე დასტოვეთ ჩვენი მიწა!
- სადა გყავთ ის ხუთი ცხენოსანი!
- იმ ცხენოსნების ქაჯის თქვენზე ვიყრით.
- ღმერთო, გვიშველ!
- რუსეთის მტრები, მოლაღატენი!

კოლნი, რახილ, რახილ, აქეთ გამოდის

ნანდრამი (თვალცრემლიანი, მოღის ავანსცენისაკენ). აი, ის შენი დამღუპველი, შენი წამბუნეული, შენი შემარცხვენელი, რუსეთი! აი, ის მეორე რუსეთი, რომელიც მუდამ ტლამოსკენ მიგაქანებდა და დღესაც იქით გეჭაჩება. ჩემო საბრალო, ჩემო საცოდავო, ჩემო ნათელი საშობლოც! ღმერთო, დიდებულო, შენ დავკვიფარე, ნუ შეხედავ ამ სურათს, არ დაგვიმხსოვრო ეს დღე! მათ არ იციან, არ უწყიან და ამიტომ შეიძლება შეუნდო, აპატიო.

რბბი (მისი ფიზიკური მონაცემებისა და ასაკისათვის ერთობ მხნედ, ძლიერად). ლოცვით, ლოცვით, ისრალებო! ლოცვით დავუხვდეთ უწმინდურებას, ვადილოთ ღმერთის (ებრაული გალობა წამოიწყოს, სხვებიც აყვანენ, დამარბევლნი შეკრთუნენ, დაიბნენ, ერთმანეთს შესცქერიან, დღმილით).

ებრაელთა წრიდან ერთ-ერთი გამოკარდება — გაშხდარი, პაწია, წითელხალათიანთან მიიბრუნეს.

ზამხდარი, გატყუებენ, თქვენი გაყურება სურთ, ცხდავთ, სიზღვრით ვაშინებენ. (მჩრები-დან ციკითი მოიხსნა, მიწას დაახტოქა, უცნობით შედგა) აი, აი, არ მინდა, არ მინდა!

სიმღერა მყისვე შეწყდა. ებრაელი გაოცებულნი და სიბრაღულითაც კი შესცქერიან ვანდლომელს. დღმილი კარგა ხანს გრძელდება.

ახალგაზრდა ძალი (რომელიც აქამდე ზეწარში შეხვეული ბავშვით უხმოდ, თითქმის ატროფირებული იდგა, მუხლებზე დეცა). ღმერთო, შაპატიე, შეშინდე, ღმერთო, არ ვიყავი ვირის შენი ხიკეთისა!

წითელხალათიანი (თითქოს ახალგაზრდა ქალის შეძახილი სიგნალი იყო). დასცხეთ, დასცხეთ თვალთმაქცებს, გატყუებენ! (ყველა

ერთდროულად ეძებრა მლოცველთ, ერთდროულად დაძვრა. გვესმის კვიცილი ხალათიანი განუკითხავად ურტყამს ყველას. სად არის, სად არის მთავარი თვალთმაქცი, მგა-ლობელი ჩიტი! (რბბის სწვდა.) ახა, აქ მოდი, მატყუარავ, მოდი და მითხარი, რამდენ მანეთად გაუიდე ჩემი ქვეყანა, ვის მიჰყიდე ჩვენი ხალხი?

ნანდრამი (წითელხალათიანს სწვდა). ზელი, ზელი უშვი, ზელი უშვი-მეთქი.

წითელხალათიანი. შენ ვილა გლიხარ, შენ საიდან მოთრეულხარ! (ხელში აიტაცა, ეული-სებში გადაყავს.) მომწყვეთ თავიდან! (რბბის მოუბრუნდა.) ახა, მითხარი, ბებერო თვალთმაქცო, რისთვის გაუიდე ჩემი ქვეყანა?

რბბი, რუსეთს თქვენ ჰყიდით. თქვენ არცხენთ საშობლოს, ამოდენა ქვეყანას ტყუეობთ.

წითელხალათიანი (მთარახის ტარი ნიკაპქვეშ ამოსდო). თავს ისე ააწვეინებს მაღლა, რომ რბბი ტკივლმა შეაწუხა) იკნებ მიბრძანო, როგორ? რანაირად?

რბბი, ლოთობის გამო დღედაღამ თხრილში გლიხართ. როცა გამოფხიზლდებით, სხვის ნაშრომზე გიკირავთ თვლი; თქვენი მიწისთვის ვერ მოგივლიათ, სხვისას ეპოტინებით, გინდათ სხვათა ქონებით მოიპოვოთ ზედნიერება. (ანდრესისკენ მიათათა). საუკეთესო შეიღებია ამ დღესაც ვაყვთ, ამიტომ გლიხართ ტლამოში.

წითელხალათიანი (იციინს). აკი ამბობდით თქვენი მტრობა გულში არახდეს გვეკონიას. რბბი, ვინც სიმაართლეს გმტყვით, მტერს ეძახის!

წითელხალათიანი, აი, მაგ სიმაართლის გამო შენი წუთები დოთვლილია.

რბბი, სიკვდილის მანამ შეშინოდა, ხანამ არ ვიცოდი რისთვის ვცხოვრობ.

მასინა, ამდენს რას ელაპუტები! დაჰკარ და გაათავე!

ცულიანი, აგერ ცული, გინდა აქედან დაეკრავ, გინდა — იქედან!

წითელხალათიანი, მაცალი! თუ თავის ღმერთს შეაგინებს, სიცოცხლეს ვაჩუქებ.

მასუძანი ძალი (ირონიით). კაცი რომ ხუდ მაცალეს გაიძახის...

მასინა, აი, ხომ ზედავ, აი, ხომ გვესმის დასცხეთ და გაათავე!

წითელხალათიანი, სოქვი, ვინ არას შენი ღმერთი, რა გაუკეთებია, ვის სჯირდება.

მეზარმონე (რბბის წინ წამბაზურად იკყინება, გარბოსს შლის). შევაგინე, ბებერო, შევაგინე, თორემ გათავადები.

წითელხალათიანი, შევაგინე! რბბი (პირზე ღიმილი მოადგა). ის ღმერთია, ბრყვო, ღმერთი!

წითელხალათიანი, ღმერთი, არა! რბბი, შენ დაიხწყები!

წითელხალათიანი, ფეხები არ მოშვამოს მაგ შენმა ღმერთმა! რბბი (ღიმილით). საბრალო ხარ, ცოდვილი!



წითელხალატიანი (მათრახი გადაუჭირა).

დაიჩქა. დაიჩქა-მეთქი (მზრებზე დაწვა, რომ მუხლებში მოკეოს მოხუცი. ცდილობს დაიჩქოს, რაბი ვერ გაუძლო წინ დაწოლას, მუხლებზე დედა). აი, ეგრე ახლს კი ჩოქვით იარე და იუვირე რომ არ არსებობს თქვენი ღმერთი (ხალხს.) უხმინეთ, პატრიოტო. უხმინეთ ყველაზე დიდ ზვალთმაქცს. ყველაზე დიდი თვალთმაქცი აცხადებს, რომ გატუებდათ, რომ ამათი ერთი რუსეთის ზტერია, მათი ცხოვრების მთავარი მიზანი რუსეთის დაღობა, რომ არ არსებობს ღმერთი ებრაელთა.

- გამოტუდეს!
- ვეთობრას!
- დაქარ და გეტუვის!
- კარგად გადაუჭირე!

წითელხალატიანი, ამა, ბებერო (ღუმელი) გისმენთ, ხომ ბედავ, ჩამდენი ხალხი გისმენს. აი, ეს ხალხია რუსეთის სული და გული, რუსეთი ჩვენ ვართ.

რბინი (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ). გეტუვით... გეტუვით და გაიგონეთ... ღმერთი არ გვაპატიებს სიძულვილს, სიძულვილი ჰქვავს ერს...

- შეძახილები: მოკეტოს!
- თავს იკატუნებს!
- გვიშუქება!
- დაადუმე!
- დაქარ, დაქარ!

წითელხალატიანი, სიკვდილი გეძახის, ურიავ, მაგრამ ჩვენ მაგ ძახილს არაფრად ჩავვადებთ. თუ იმას იტუვი, რაც მთავარია: არ არსებობს ღმერთი ებრაელთა, ხალხს ატუებდით... სთქვი და გადაარჩიბი.

რბინი, შე უკვამ გადაარჩენილი ვარ! იმას ვაკეთებთ, რაც მწადა...

წითელხალატიანი, სთქვი! (მათრახი გადაუჭირა).

რბინი, ვიტუვი (პაუზა, ყველა მოემზადა). შემა, ისრაელ, აღონია ელონე, იღონია ეხად! (ვერთაფრო ვაიგებს.)

წითელხალატიანი (დაბნეული). ეს როგორ ვაივიო? (ხალხს გადახედა.) მაინც რაო, რა სთქვა? (ფიქრობს.) ამა, ვგონებ, სხვა რამე სთქვა...

ბამხდარი (ჯერ წითელხალატიანს, მერე ხალხს მიმართავს) მოგატუვათ, სულ სხვა რან სთქვა, აი, სულ ასე გატუებთ, სულ ასე გატუებენ, ხალხო, თქვენ გულუკეთონი ხართ, ესენი კი გატუებენ! შე მენდეთ, შე დამიჯერეთ, შე ღმრის წორიც მთევარს!

- უოჩად!
- აი, მართალი კაცი!
- ჩვენია, ჩვენი!

პანსი (წითელხალატიანს) გადაუწყვეტია თავისი ბედი გაათავე, ნუ იქანჯდები!

პოლი, თუ ეგრეა, იხსნას თავისმა ღმერთმა, იხსნას!

რბინი (გამხდარ ებრაელს შესეკერის, სინამდვილეში კი ყველას მიმართავს), ისმინე

ერო ისრაელისა, ერთია ღმერთი ქვეყნებისა და იგი ღმერთი არის, ღმერთი ჩვენსა და მათსა.

შეძახილები:
— დაქარ, დაქარ, რადან უუერებ!
— გაათავე!

სულანი (რბინს). ამორჩიე რა გირჩენია, ცული, ხმალი თუ ტყვია, ცული ისეა გაღესილი, რომ ვერაფერს გაიგებ, უცებ მოკვდი.

დავითმა ხანჯალს წააღო ხელი, ზალცმანი მიხვდა, მაქაში ხელი ჩაავლო.

ზალცმანი (დავითს ხმადებალ). აცალე, უნდა აცალო... ეს რაბი ისაია რბინი, თქვენ შე ვერ მოშავათ, შე მოვქცვლები ისე, როგორც გამჩნეს სურს, (დავითი გაოცებულად მისჩურებია ზალცმანს).

ზალცმანი, რაბი ისაია ჩვენი მოძვარია, ამ ხალხს მისი გაკვეთილი კიდევ დასჭირდება. **წითელხალატიანი** (ყელში სწვდა, ახრჩობს), რატომ არ გშველის ეს შენი ღმერთი, რომ არ გშველის?

შეძახილები: ეგრე!
— მიდი, მიდი!
— დაამთავრე, დროა!
დავითი (ერთი ნახტომით წითელხალატიანთან განრდა, დამბარა შეზღუე მიაღო.) გაუშვი!

წითელხალატიანი (შეკრთა), ვინ ხარ! **დავითი**, ჩქარა! **წითელხალატიანი**, პატრიოტობა, მკლავენი რუსეთის ერთგულებითვის მკლავენ, (დაძაბული ღუმელი).

შეძახილები: — ხელს ჩატო უღლი!
— მოცაღე!
— შენც ეგ დღე გელის!
— ვინ ხარ, რა ვინდა!

წითელხალატიანი, მიშველეთ! **დავითი** (წითელხალატიანს წინ ისე აიფარა, რომ დაამრბეველთა მოძრაობა მხედველობიდან არ გამოეპარათ, დაამრბეველებს დამბარა დაუმონა). ვინც განჩრევა, ტუვიას შიილებს შუბლი, **წითელხალატიანი**, გეტუბა უცხოელი ხარ! ჩვენს საქმეში რატომ ერევი? ეს თავდადებული ან კეშმარბეას აღიარებს, ან მოკვდება.

დავითი, მან უკვე აღიარა კეშმარბეა! **პანსი**, ხუთი ცხენოსანი შენ ერთი იმით ვანი ხარ! **დავითი**, დგება შენი აღსასრული! (დამბარა შემართა).

წითელხალატიანი (რბინს ხელს ჰკრავს, რაბი წაიქცევა). ამა! **დავითი** (მოხუცს მივარდება, წამოაყენებს), წამოდეთი, აქ ისეთი უჩაღები უოფილან... (დავითს სხვები მიუშველებიან).

რბინი, არა, არა... დასვითი, მაღლობ შენ, უფალო, რომ მომეცი ძალა თქმისა.

შეძახილები: — რაბი!
— გამაგრდი!
— მტრის ჭინავე, რაბი!



— ძალა მოიკრბებ, რაბი
 რაბი. შვიდობით იყავით უკვლა. შვიდობით იყავით... (დამარბველთ მიუბრუნდა). თქვენ კი... თქვენი უბედურების სათავე ის არის, რომ... ერთმანეთს ემონებით... სიყვარულს ღვთის მონობა შობს... მიუბრუნდით თქვენს ღმერთს. იყავით მონა ღვთისა და ამაღლდებით... განთავისუფლდებით. თავისუფალი მხოლოდ ღვთის მონაა... (გამხდარ ებრაელს) იეხისკიელ, იეხისკიელ! (ვერსაფერი უთხრა. თითქმის თავისთვის). არ დამიწდებთ მარცვენა ჩემი. რადგან მუდამ მახსოვს. იერუსალიმი, იერუსალიმი... (ფეხზე მდგომმა დალია სული. ებრაელთა შორის მწუხარების გამოშხატველი შეძახილები. გმინვა. რამდენიმე კაცი რაბის ცხედარს მიუახლოვდა. მხრებზე შემოიდეს და გააქვეთ).

- ღამარბაშვილი:** — მიდიანს
 — ამათ ოინებს შეხეთ
 — ისევ გვატუუებენ
 — მიიპარებანი!
 — თითომ მოცვალებულს მიპყვებანი!
 — შეჰკარით. წრე შეჰკარით!
 — არ გაუშვათ. ეგენი არ გაუშვათ!

წითელხალატიანი (მოულოდნელად დაატარა თავს დავითს, რომელიც მიცვალბულს მიაცილებდა. ეცა და მუისვე ხელები გადაუტარხა.) აი. ახლა კი ვილაპარაკოთ (დამარბველთ.) წრე შეჰკარით, არავინ გაუშვათ. (ზოგი მათრახით, ზოგი მუშტით ებრაელთ კვლავ წერში შეადგებენ.) აქ დადექ. ეგრე, დაიჩოქე. დაიჩოქე. უცხოელო. შენთან სხვა ხალაპარაკო მაქვს. (დამარბველთ.) თოკი, თოკი მათხოვეთ! (ვილაყამ თოკი გადმოუგდო.) კარგია! (დავითს ხელებს უკრავს.) აი. ახლა კი მომწონხარ! (დამარბველთ.) მა, რას იტყვით? ხომ ცნობთ? (დავითს). შენ ხომ იმთგანი ხარ... აი, იმ ბუთი ცხენოსანთგანი. (დავითი ღუმს.) პასუხი გამეცი, ძაღლიშვილი! შენ და შენი ბიჭები დღეს ქალაქს აწიოკებდით (დამარბველებზე მიათითა.) აი, ახ წეხიერ ხალხს მათრახს ურტყამდით. სად არიან შენი ძმაბიჭები? (დავითი ღუმს.) სად არიან-მეთქი შენი ძმაბიჭები?!

- ღამპითი.** ახლოს მოიწი. ყურში გებტვი.
წითელხალატიანი. რა?
ღამპითი. ყურში გებტვი.

წითელხალატიანი. ყურში? (შეფიქრიანდა. მიმოიხედა. მერეღა მიუახლოვდა.) მა. მითხარი რა გინდა! (დავითი წითელხალატიანს ყურში რაღაცას ჩასურჩულბებს. გაოცებული.) რა? ვერ გავიგე. (დავითი კვლავ ყურში ჩასურჩულბებს.) შემაგინა. შემაგინა, ყურში გინება ჩამჩურჩულდა. შენი დედა ვატირეო.

ღამპითი. არა. ეგრე არ არი. სწორს არ ამბობ, თქვენი დედა ვატირე-მეთქი. (ხალხს მიუბრუნდა). თქვენი დედა ვატირე. ყველანი არაშაადები ხართ.

ზალმანი (შეტყდა, ლამის ადგილზე შე-

ტა) მე ხომ ვითხარი. მე ხომ ვითხარე რომ ებრაელები ეგრე არ იქცევიან!

- გვაგინებს კიდეს!
 — დამკარი მაგას!
 — ჩრ მტერს იცავდა. ახლა გვაგინებს!
 — ეგეტ ურიაა!
 — ან მახონია!
 — მახონი იქნება!

— დამკა მაგ მახონსა. დამკარი!
მალალი ძალი (დავითს გარს უვლის. ყურადღებით აცქერდბება). მაყაღეთ. მაყაღეთ!... ისეთ რამეს გებტვით... თქვენ არაფერი იცით... მე გებტვით. აი. ამ კაცმა. ამ უცხო კაცმა მე მოშლა. მოშლა! ამან მოშლა. მაგრამ მე არ მოვკვდი.

მსმანი ძალი. თუ მოკვლა, ცოცხალი როგორ ხარ!

- შეძახილები:** — ეგ როგორ!
 — უკვდავი უყოფილა!

— იმასაც გებტვის ქაღული ვარო!
მალალი ძალი. რატომ არ შევითებებით რისთვის მოშლა? იმიტომ რომ მომთხოვა (ხალხს გაოცების შეძახილი აღმოხდა.) ჩემთან დაწოლა უნდოდა და მე უარი ვუთხარი, არ მომწონს. (ხალხს კვლავ აღმობნდა გაოცების შეძახილი.) აქ მოშეგანა. აი, აქ და მოშლა. პოლიციელმა მიხსნა (პოლიციელს.) ხომ ასე იყო?

პოლიციელი (წინ წადგა. წითელხალატიანს მხებრულად გაეჭვიმა). დიახ. ასე გახლდათ.

მალალი ძალი. ამა!

მსმანი ძალი. მე დავინახე, მე დავინახე, ქვა ჩაარტა თავში!

- შეძახილები:** — ქვა?
 — შენც მოგთხოვა?
 — ადამიანს კვით ქლავდაო!
 — შენც უარი უთხარი?
 — წმინდაო ნაღკა!
 — წმინდა მარია!

— მარია, მაშა, ის რომ ქუჩაში იპოვო. ბოკაულთან ხომ არ წაიდებ. ვერ ვიცანი რა არისო!

მალალი ძალი (გაწიწბატდა.) შენიჭრთხელ გავიცანი. ისეთი პატარა და უმაქნისია. ზღვან არ გავაუტყუიანებ. ოხრილში გადავუძახებ.

სიცილი, სტკუნა.

წითელხალატიანი (ხელი ასწია. ხმაური მიწელდა). ყველაფერი გახაგებია. ჩვენი ხალხის დღი მტერი ჩავიგდეთ დღეს ხელში. ვახია. ერთი აქ მოდი. ხახამართლოს შენ ვერაინ გასწავლები. იმოსამართლემ!

პანსი (მოსამართლეობა შეიფერა. მძიმე ნაბიჯებით მიემართება ავანსცენისაკენ. ვილაყამს ხალათი მოხადა. ისე მოისხა, როგორც მანტია მოსამართლისა. ავანსცენისთან დადგა. ბატონებო და ქალბატონებო. მ... (ჩაახველა. ხმა დაიბოხა.) ბატონებო და ქალბატონებო!

წითელხალატიანი (ვასიას თავზე წიკბურტი წაქრა). ე. განა ეგრე! განა ეგრე!

პანსი (რევერანსი). აარდონ! ქალბატონებო და ბატონებო! როგორც თქვენთვის ცნობილია...



მოკლავე... (დავითს მიუბრუნდა.) თქვენი სახელი, გვარი, მამის სახელი, სოციალური მდგომარეობა? სარწმუნოება? (დავითი სდუმს.) მოკლავე, თქვენი სახელი, გვარი, მამის სახელი, სოციალური მდგომარეობა, წარმოშობა, ეროვნება.

წითელხალატიანი (თავში წაქკრა, ხალათი — მანტა მოხსნა), აბა, აქედან მოუსვით, საით ერეკები, ვირო! (პანდური ამოკრა, დამარბეულს დავითზე მიითათა), ხალხო, არის თუ არა ეს კაცი ღორი? — არის! — ერთბაშად იყვირა ხალხმა.

წითელხალატიანი, აი, ამ ჯღრმა ჩვენი შტერი დაიცვა, რა ეკუთვნის ამისათვის? — სიკვდილი! — იყვირა ხალხმა.

წითელხალატიანი, ეს კაცი ტუვით დაგეშურათ თქვენ, ადამიანებს, რომლებიც საკუთარ ღირსებას იცავთ, რა ეკუთვნის ამისათვის? — სიკვდილი!

წითელხალატიანი (ვასიას), აი, ხედავ? ხალხს უცებ და გასაგებად უნდა ყველაფერი. შენ კიდევ მოჰყევ ლათიებებს... (ხალხს) ერთად გადავწყვიტოთ როგორ დავსაჩოთ ეს ღორი!

- ძელზე (გაჯერათ)!
- თოკი, თოკი!
- ესროდეთ!
- ერთი ცხელი ტუვია!

— აჰა ვარ, გალხილი ცული აჰა მაქვს.

მსუპანი ძალი, თქვენ რა, ოდესღელი არა ხართ? ზღვა არასოდეს გინახავთ? აქ მტრის დასაყად ოდესური უნდა იყოს! (ტურების ბოლოებში თითები ამოსწავა), გულმოწყალები უნდა ვიყოთ ოდესებლებო, ჩვენ არ მოვკლათ, ჩვენ დავსაჩოთ.

- ეე!
- რაღაც ძალიან ჩაახვიე?
- ვერაფერი გავიეთ!

წითელხალატიანი (ხალხს), აცალეთ, უხმინეთ, იქნებ, სხვა საქმეც შეუძლია!

მსუპანი ძალი (წითელხალატიანს კმაყოფილმა გადახედა), ჩვენ ყელზე თოკი ჩამოვკიდეთ, თოკზე — ქვა, დიდი მოზრდილი ქვა, ნავთი ზღვაში გავიყვანეთ და ააღუნდრან ზღვაში გადავუძახბთ!

- ააუჰ!
- რა ამბავია!
- დიდი ხანი ჯუნდა!
- არ ვარგა!

— ისევ შენს საქმეს მიხედვ, აქ ნუ მოძვრები!

ცულიანი (წითელხალატიანს საყვედურით), რად უნდა ამდენი ძალილი. ეს კაცი მოლაღობა, მოლაღობებს ყი თავი უნდა მოჰკვეთო (ცული შემართა).

- მართალია!
- მოჰკვეთეთ!
- მოათავცეთ!

კოლინ, არ არის ეს კაცი მოლაღობა, თავს ვერ მოჰკვეთ!

ცულიანი, ეგ ვითომ რაღაო? ეს არ არის მოლაღობა?

კოლინ, არ არის! **ცულიანი** (ბრაზით), გაგაგებინე!

კოლინ, რუსების მოლაღობა შეიძლება იყოს რუსი, ეგ კი რუსი არ არის, ამიტომ მოლაღობა კი არა მტრია!

მსუპანი ძალი, სწორია, ამიტომ ზღვაში გადავუძახბთ, იქ ჩვენი რამდენი მტერი ყრია

- არა, პორტი ჩამოვკიდოთ!
- მისი სიკვდილი ყველამ უნდა ნახოს!
- ზეუ ჩამოვკიდოთ, რომ ყველამ დაინახოს რა ბედი ელის რუსების ორგულს.

— ჩამოხრჩობა!

— უნდა დაიხვიტოს!

— ცულით, ცულით სჭობია!

მებარმონე (გარმონი გაშალა, დაუკიბინა), მაკალეთ ხალხო, მომისმინეთ, არც ხეუ ჩამოვკიდოთ, არც ტუვა ვესროლოთ...

- კილოფი დავუგოთ?
- ზედ შოთაჰა დავუგოროთ?
- ავანანა ვუმღეროთ?

— იქნებ, მაღლობით გავისტუმროთ?

მებარმონე (გარმონი კვლავ გაშალა, დაუკიბინა), მათქმევინეთ! უბრალოდ გეტყვით, ჩვენებურად, არც ზღვაში გადავადლოთ, არც ვესროლოთ, არც ზეუ ჩამოვკიდოთ, მაგახ ხომ უნდოდა კვით მოკლა პატოხანი რუსი ქალი? უნდოდა ჩვენ რა უნდა ვქნათ, ბიჭებო! ჩვენც ისევე უნდა მოვიქცეთ, როგორც თვითონ იქცეოდა, ქვა, მშებო, ქვა ერთი დარტყმა თავში და მორჩა! აი, ეს იქნება სამართლიანი, განაჩენი!

ცულიანი, ცული არ გინდათ და ყველაფერს ედებთ!

მებარმონე, თუ ერთი დარტყმა არ ეყოფა, მეორეც მივაყოლოთ ქვის შტეტი რა ყრია აგერ, შეხედეთ, რამდენნაირი ქვა არის — დიდი, პატარა, სქელი, თხელი, განიერი, ვიწრო, მუცლიანი, გაღულნი იცით, როგორ ვგრძნობ ქვის ძალას? წონას? აი, 'ხელში რომ მოვიტყვევებ, ის უფრო კარგი იარაღია, ვიდრე დამბახა, ხანჭალი ერთი დარტყმა, მხოლოდ ერთი დარტყმა და მორჩა!

მასინ (წინ გამოვიდა), აბა, ეგ რა არი, გარმონიკი! არ მოშწონს, ეგ ხომ ის არი... რას ეძახიან... ადამიანის ისე მოკვლა... კულტურა აკლია, ბაბი — თავში ქვა მორჩა! კულტურა? (თავის მონაზრებას ისე გამოსთქვამს, როგორც დიდ აღმოჩენას, ამიტომ სიამაყე ახლავს მის ნათქვამს) თავში რომ ქვა ჩავარტყათ, სისხლი წასვდება, სისხლი კი ტანსაცმელს გააჰუუყიანებს... არა! ეს ძალიან... ძალიან... (სიტყვას ვერ იგონებს.) ეს ძალიან ველურია!

წითელხალატიანი (გაღიზიანებული), ვეღური! დროზე გვითხარი რა გინდა!



შასნი (წითელხალათიანს). შენ დღეს ძალიან არ გიყვარვარ!

წითელხალათიანი. მიდი, მიდი! როდის მოევარდი!

შასნი. ამ ჩემს ფეხებს, თუ არ გიყვარდი, მაგრამ მაინც დაგიმხსოვრებ.

წითელხალათიანი. გვალღისე!

შასნი. გავაშვივლოთ და მანამ ვერტყაო როზგი, ხანამ ხული არ ამოხდება!

კოლინ. ეგ ვითომ რადაო! მაგას ხომ დრო უნდა! მაგით რას მოვიგებთ?

შასნი. იმას მოვიგებთ, რომ დახვრეტა იმათი მოგონილია. აი, ამ ზღვის იქით რომ სახლობენ, ქვა კიდევ — ველურის როზგი, შიქებო, ჩვენებუბარი როზგი!

მეზობრმენი. ვინ გიბრძანა? ეგ ვითომ რატომ? რატომ გგონია, რომ მხოლოდ როზგია ჩვენებური. თოკი? ჩამოხრჩობა? ქვა?

შასნი. სახრჩობელა სხვაგანაც იციან! აი, ქვა? როზგი კი...

კოლინანი. მაგას ბევრი დრო უნდა!

კოლინ. თანაც უნდა ურტყა!

შასნი. მაგრამ რუსულია, ჩვენებური!

მეზობრმენი. ხად არის ამდენი როზგი!

შასნი. ჩვენში როზგი საძებარი როდის იყო!

წითელხალათიანი. დრო? დრო ხომ უნდა!

კოლინ. ელოდე, ეგ როდის მოკვდება!

შასნი. ხად გეჩქარებთო, ბიჭებო! სამშობლოს ასე უნდა ემსახუროთ? დღეს ჩვენ მამულისათვის ვიბრძვით. ამათ ხომ მამულის გადასარჩენად ვურტყავთ. ჩვენმა წინაპრებმა იცოდნენ თუ რატომ, რისთვის სმარობდნენ როზგს. ჩამოხრჩობა რა დასჯა. ან დახვრეტა! ერთ წაშში მიღის კაცი ამ ქვეყნიდან, ერთ წაშში! აი, როზგი კი... როზგი დასჯა და სიკვდილიც... როზგით მოგებაცა გვაქვს. ტყვიას არ ვხარჯავთ, არც თოკს, და რაც მთავარია... ვინ მიხვდება მთავარი რა არის? როზგი რით სჯობია ქვას? (გამარჯვებში დარწმუნებული კაცის ლიმილით.) ვერ მიხვდით, ხომ? ნახეთ, რა ჩხმა აცვია! გავხვით და ტანსაცმელი ჩვენ დაგვრჩება! შეხეთ, რა ძვირფასი ქსოვილია! ქვის ჩარტყმით ხომ ჩხმაც გასისხლიანდება! თუ ჩხმა გასისხლიანდა, უნდა გარეცხო, გარეცხილი ტანსაცმელი ახალი აღარ არის.

- ალტაყების შეძახილები: — კარგია!
- მაგარია!
- ვასია, ტვინიანია!
- შენ ოდესაში რა ვინდა!
- ვასია პეტერბურგში უნდა იყოს!
- მთავრობაში მთავრობაში!
- უოჩად, ვასია!
- უცხოელო, აქეთ მოტრიალდი!
- ჩექმაც კარგი აცვია!
- აბა, შე ეგ ჩექმა როგორ მომივა!
- კოლინ. ნაღია, შე ჩამეტყვა?
- მსუპბანი ძაღლი. აბა, რა ვიცი!

მეზობრმენი. მაგან მხოლოდ იმის ზრუნვაში ვარაუდში რომ გაქვს.

— ჩხმა ჩემია, ზელი არავინ დააქაროს!

— ხანჯალი, ხანჯალი შე შვირდება!

— დასცხოთ როზგი და გაათავეთ!

კოლინ. ჩხმა კიდევ იმისა, ვისაც ძალიან სჭირდება.

მეზობრმენი. ჩერ საქმეს მიხვდითო, ტანსაცმელი მერე გავიუთო!

წითელხალათიანი (მარჯვენა აღმართია, ხმაური მიხვლდა). ჩვენ ადამიანის სისხლს ვერ დავკრთოთ. ვერც ერთი ჩვენგანი ვერ იზამს ამას. იშიტომ რომ კეთილი ადამიანები ვართ. ვინ გამოვა და იტყვის, რომ ვინმე ხასიკედლოდ გავგიშვებია, ეს უცხოც ურჩობაში მოკლან. ჩვენებური ურჩობა აღსარულონ, ჩვენ კი დავხვდეთ და ვუუთროთ, ეგენი როგორ ხოცავენ ერთმანეთს.

— აი, ეგ საქმეა!

— იტარე უნდა!

— მთავრობაში იყო კაცი უნდა გავგზავნოთ!

— მაგათ ხოცონ ერთმანეთი!

— ჩვენ კი ვუსკიროთ!

— ჩხმა? ჩხმა ვისი იქნება?

შასნი. მოიცათ, მოიცათ! უველაფერში წესრიგი უნდა იყოს! სქვენ ხომ იცით ესენი რაც არიან — თავში ათახი აზრი და კიდევ ჩემი ფეხები აქვთ. ვინც როზგს არ დაჰქრავს, განაჩენი ახლავე გამოვუტაროთ.

- ხუთი როზგი დაჯრათ!
- ხუთი ცოტა!
- ათი დაჯრათ, რა გვენალვდება!
- ეგაც ცოტა!
- სულ ხომ არ დავხოცავთ!
- ებრაელები ბევრია საშინო, თორემ ცოტა სპიროც არი!
- კარგია!
- დაიწეეთ!

წითელხალათიანი (ებრაელებს). ხომ გაიგონეთ? ხალხს უნდა ეგრე ვინც ამას არ გაიმეტებს, ათი როზგი მოხვდება. (ლიმილით. იქნებ, დაიკნითაც კი.) ახლა თქვენც არ დამიწეოთ ჩხმა მინდა... (დუმილით. ებრაელნი პირდაპირეყილინ შესცქერიან დამარბევლთ).
ბამხდარი (შეშინებული მივარდება წითელხალათიანს) მე... მე... გებევნებით, გემუდარებით. მე დაიწევებ!

წითელხალათიანი. შეენ? შენ რა უნდა დაჰქრა, წრია!

ბამხდარი. მაგრად დაჯრავ, მაგრად!

წითელხალათიანი (ხელი ჰკრა). მომწუდო თავიდან.

კოლინ (ბრაზმორეული მოემართება წითელხალათიანისაკენ, ბამხდარი რომ ფეხებში მოუდო, ალო და მოისროლა). მოწუდი აქედან, ღორის კამახაც დაანებე თავი, იხედაც ვაძვირდა. (წითელხალათიანს.) ვინ გიბრძანა, რომ ჩხმა შენია!
ბმდარი (ებრაელთა შორის დაბიჭება).



ღმერთი, ღმერთი მოსთხოვს პასუხს იმას, ვინც როზგს აიღებს ხელში...

მალალი ძალი (ანდრესი). რა არის ეს, რას ჩაბნია ამ ხალხს მოღალატე, მოღალატე? წითელხალხლათიანი (კოლიას). ჩხბაზე ჩხუბი არ მოგვივა, დღეს ამ უცხოელებს ჩხბაც ჩემია და იარაღიც!

კოლია, ეგ ვითომ რატომ? წითელხალხლათიანი, იმიტომ, რომ ეგრე სჯობია (გებრელთ). ვინ დაიწყებენ? კოლია, ვინ გიბრძანა, რომ ჩხბა შენია? წითელხალხლათიანი, მე მჭირდება.

კოლია, აი, ეს არ გჭირდება? წითელხალხლათიანი (მუსქან ქალზე). მაგაზე ამას ამოსდის მზე და მთვარე!

კოლია, აბა, აბა, აბა! წითელხალხლათიანი, თუ კუთით არ იქნები, ღორივით დაგვლავ!

მსუპანი ძალი, ერთი ამას შეხედეთ, რა ამბავშია (უკანაზე ხელს დაირტყამს) შენ არ გინდა? შენ არ მოგწონს? მაშ, თვალს რატომ მაუღლებ ხოლმე!

მანსი, ორივენი ნებხვა სკამთ და ვერც ხედებით, რომ ნებხვა სკამთ, ეგ ჩხბა შენ ვინ მოგართვია? ამ უცხოელის როზგით დასჯა იმითომ მოვიფიქრე, რომ ჩხბა მჭირდება! თქვენ კი გინდათ მე თხლე მახვათ, აი!

მსუპანი ძალი, შენ ხად იუავი, რომ კოლიამ გადმოზარჩუნდა უცხოელს როზგით ამოვხადოთ სული, ჩხბა მჭირდება!

წითელხალხლათიანი, ეგ მე ფეხებზე მკილია? კოლია, რა დაგაკლდა დღეს, ღორი! წითელხალხლათიანი (მუქარით), პა!

კოლია, ფრაკი აიღე! წითელხალხლათიანი, მერე რა რო ავიღე? კოლია, გროსმანის სახლიდან კარადა წიღე? იქნებ, ის კარადა მე მჭირდება?

წითელხალხლათიანი, ბებიაშენისა!

მსუპანი ძალი, ვახსერაშის დაწები და ჩანგლები ვინ წაიღო? (ლამის ცრემლი მოგრობს.) შენ შენ წაიღე იცი, როგორ მომწონდა? როგორ მიწოდდა? შენ კი კახა ნადას გაატანე!

კოლია, დილას რომ ხუთი ცხენოსანი დაგვეხსა თავს ფიშერის სახლში ხომ შეხვედი? წითელხალხლათიანი (გამომწყვედა), მე ფიშერის სახლში შევედი, შენ კი მაგ ხუთი ცხენოსნის შიშით ვირის უკანაღში შეძვერი!

კოლია, აქიდან რა წამოიღე? წითელხალხლათიანი, შენ ვინ გეკითხება? კოლია, ქალისა და კაცის ფეხსაცმელები, პარანში შეკერილი ფეხსაცმელები, ხალხი! (უკრა თითი ასწია.) ხაცულები...

წითელხალხლათიანი (გამომწყვედა), მერე შენ რა! შენ ხად იუავი, ქვეშახსია? ხად დაიძალე? შენ რატომ არ შეხვედი? შენ გგონია ფიშერმა მოსაწყვეი ბარათი გამომიგზავნა?

კოლია, შენ ეს გგონია ფიშერს შენი შეეშინდა? უფრო უფედეთ, ხალხნო, (იბრინით.) ფიშერს ამის შიში მჭირნია თურმე! (წითელხა-

ლათიანს.) ფიშერს ჩვენი უველასი ეშეშინებოდა უველასი — გაიგე? ამიტომ ეგ უველასეფი უველასი ეყოფუნის, ხო მაგრა, ხალხნო!

შეძახილები: — ეგრეა!
— რა ამბავია!
— ჩვენც ხალხნი ვართ!
— აქ რისთვის მოვსულვართ!
— უველაფერი თქვენ მოგაკვთ, ჩვენ კი მხოლეს გვახშვეთ:
— აბა, აბა!

წითელხალხლათიანი, რა ამბავში ხართ! თქვენ ცოტა წაიღეთ? (მუსქან ქალს.) შენ რა დაგაკლდა! ამ უბრალო და პატისონს ხალხს არაფერს აცლი, უველაფერს ხელს სტაცებ! (კოლიას.) ჩემსას რომ ითვლი, იმ გროსმანის სახლიდან სარკე ვინ წაიღო? დიდი, ოკროთი მოღამაზებული სარკე! შენი იყო ეგრე? სკამები ვინ გაარბინა? შენი მაგია? ორივენი რომ მაგიდას მიახრივინებდით, თან აფუქებდით, ამტვრევდით... კიდევ გობობა, თუ გაჩქარდვ, ღორებო? ჩხბა ჩემია და ხმა გაიყმილეთ, თორე...

მანსი, ჩხბა ჩემია და უველამ მოკეტოს! წითელხალხლათიანი, შენდა მაკლდი, მოწყუდი, თავიდან!

მანსი, ჩემიაზეთქი, გუებნები! წითელხალხლათიანი (ვასია ხელში აიტაცა, ლამის მოსიროლოს), დაგახეთქო? მიხიხარი, დაგახეთქო? გაათავებ, თუ გაგათავო? აი, გისვრი და მაშინ გაიგებ რომ მოსლტე ხარ!

მანსი (ხმადაბლა მუქარით), დამხვი. წითელხალხლათიანი, დამხვიო, ხალხნო, მევედრება, ვაპატიო? მიხვდი, რომ დედიჩემის ვკვამ, მპატიეთო, რა ვუყოთ? (ვასიას ხელს შეეშვეს, ვასია მიწაზე მოაფხვს ზღართანს.)

აბა, ამტყარადაც გაპატიე, მაგრამ თუ კიდევ რამე გავიბედნია, შორჩა! ვასია წაიხიბა, უკანმოუხედავად, თავჩაქინდრულე გადის.

კოლია (წითელხალხლათიანს გადაუღდა), პა, რა ამბავში ხარ! წითელხალხლათიანი, შენ რაღა გინდა? კოლია, უველაფერი უნდა წაიღო! წითელხალხლათიანი (წიხლი ჩასცხო მეკელზე), აი, შენ ამას დაგიტოვებ!

მსუპანი ძალი (წითელხალხლათიანს ეცა), არაშადავ, მხეცო! რას აკეთებ, რასი! მსუპანი ძალი (კოლიას მივარდა), კოლია, კოლინკა მჭირფახო... ხომ არ იტყინე.

კოლია (მძიმედ წამოადგა, ბრახს იოკება), რა გინდა, თავი დამაჩებ!

მსუპანი ძალი (წითელხალხლათიანს), ქრისტიანი არა ხარ? ღმერთი არა გწამს? წითელხალხლათიანი, წადი, შენი! (ბელიკრა), მალალი ძალი, კოლინკა... ფეხი ფეხზე რა მოგივიდა?

კოლია, წადი შენი! (კოკლობით გადის, წითელხალხლათიანს.) ვნახოთ, ჩხბას ვინ წაიღებს.



მსუპანი ქალი (ნასამოგენები იმით, რომ კოლიამ მალალ ქალს ზურგი აქცია. მალალ ქალს.) ნუ გეწყინება, ჩემო მერცხალო, ჩემო კარგო... როცა ცულ გუნებაზეა, ეგეთი უხე- შია... გაუთვლი... მიიხარო... შენთან რომ მო- დის, მაშინაც ასე უხეშობს?

მალალი ქალი, კოლია აღარ დადის ჩემთან (ტრემლი ერევა). კოლიას აღარ უნდა.

მსუპანი ქალი, რას ამბობ, რას!

მალალი ქალი, კოლიას აღარ შეუძლია...

მსუპანი ქალი, ჩემთან რომ მოდის? ჩემ- თან რომ შეუძლია?

მალალი ქალი, დამალო, მაგით რისი თქმა გინდა?...

მსუპანი ქალი, (სიხარულით, პირმომცი- ნარე). ჩემთან იცი რა კარგად შეუძლია?!

მალალი ქალი (თმაში სწვდა). ამა ვაიმე რე, რომ შენთან შეუძლია და ჩემთან — არა!

მსუპანი ქალი (წივის), ხელი, ხელი!

პოლიტიკალი (სასტვენის ჩაბერა). წესრიგი! წესრიგი, რა ამბავში ხართ, ქალბატონებო!

კოლია, მა, რა ამბავში ხართ! (მსუქან ქალს ხელი წაავლო, გვერდით მოიყენა) აქ ეგდემ!

მსუპანი ქალი (მალალს). აი, ხომ ხედავ? კოლია, მოკეტეთ!

წითელპარანაზიანი (ებრაელებს). ამა, ური- ებო, როზგი!

მეზარამონე, ჩემგე მაინც მომკითხე, ჩემქმა!

კოლია, ხალათი? ეგ ხალათი ვისი იქნება?

მალალი ქალი, ჯერ ჩოხა გახადეთ!

მსუპანი ქალი, როზგი ჩოხას დაგლიჯავს.

მეზარამონე, გააშოშვლეთ, გააშოშვლეთ!

წითელხალათიანი (დავითს უახლოვდება, ხელებზე თოკის შესხნას იწყებს), გაიხადე, უც- ხოლო, დალატისათვის უნდა მოკვდე.

დავითი (ხმადაბლა, საიდუმლოს განდობის ინტონაციით). შეცვალე განაჩენი.

წითელხალათიანი, ეგ ვითომ რადაო!

დავითი, შენ რა გირჩენია — ჩემი სიყ- ვდლი, თუ ჩოხები?

წითელხალათიანი, ჩვენს მტერს გამოეკო- მაგე — ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩვენ არ ვიყ- ვარვართ, უნდა მოკვდე.

დავითი (კიდევ უფრო ხმადაბლა). მაშ, ის ჩოხები ვის დარჩება?

წითელხალათიანი (დიანტერესდა, ხმადაბ- ლა). რა ჩოხებზე დაპარაკობ?

დავითი, სასტუმროში რომ ხამი ჩოხა მაქვს, ჩემქმა ხამი.

წითელხალათიანი (დაბნეული). ხამი ჩემქმა?

დავითი, ხამივე ძვირფასი, და ხამი ჩოხა. თეთრი, შვინდისფერი, შვავი.

წითელხალათიანი, სად ცხოვრობ, რომელ სასტუმროში?

დავითი, ამას არ გეტყვი. განაჩენი შეცვალე და ყველაფერი შენი იქნება.

მასინა (შემოდის, წითელხალათიანს უახლოე- დება, გამომწვევად). რა გადამსწვდებ.

წითელხალათიანი (ვისიას ყურადღებას არ

აქცევს, დავითს.), კიდევ რა გაქვს სასტუმროში ჩოხა?

დავითი, მე სასტუმროში ხევრი რამ მაქვს, მაგრა...

მასინა, თქვენ აქ რაღაცას ჩურჩულებთ.

წითელხალათიანი (დავითს). მაინც, მაინც? დავითი, ხევრი რამ... ორი ბეჭედი...

წითელხალათიანი, ოქრო?

დავითი, ერთი ოქროა. შიგ დიდი თვლია ჩასმული, ერთი — ვერცხლი.

მასინა, რაზე ჩურჩულებთ-მეთქი!

წითელხალათიანი (ვისიას არც მოუბრუნ- და). შეგეშვი!

მასინა, ჩოხა ჩემია!

წითელხალათიანი (ვისიას მოუბრუნდა, წიხლი ამოკრა). რას ჩამაცვიდი, რა გინდა? ხომ ვითხარი, არა მცალია-მეთქი (დავითს.)

კიდევ რა გაქვს სასტუმროში?

დავითი, ჯერ განაჩენი შეცვალე, ხელებიც შეგშენე და მერე ვილაპარაკო.

მასინა (უბიდან ქვა ამოიღო, წითელხალათი- ანს დაუნდობლად ჩაართვა თავში). არც ახლა დაიჭრება, რომ ჩოხა ჩემია?

ხალს შემძხილი აღმოხდა.

ზალცმანი, ანდრეი დმიტრევიჩი, ანდრეი დმიტრევიჩი, აკი ხამართალი ურმით დადისო!

ანდრეი (შეძრწუნებული). ადამიანები, ადა- მანები, ადამიანები.

ზალცმანი, ხედნიერი ხართ, ანდრეი დმიტრევიჩი, ხედნიერი, თუ ცოდაც ცოდვის ჩამდენს მოეკითხება და არა სხვას.

მასინა (ხალს მიმართავს). ხომ დანახეთ, ხომ კარგად დანახეთ, როგორ ეჩურჩულებოდა ჩვენს მტერს, ჩვენს გამცემთან კავშირს ახამდა, მოლატე იყო და ამიტომ დაიხაჯა, ღმერთი არ ინდობს ხალხის მოლატებს, სიკვდილი ყო- ველ მოლატატეს!

შემძხილები: — სიკვდილი!

— მოლატატეები არ დავინდოთ!

— კიდევ დაქარო!

— რაღა დაქარას, აღარ არი!

— ჩაძალდა!

ანდრეი, ნაზო, აფერხიანო, მშვენიერო მხე- ცებო!

მასინა, ის კი ჩაძალდა, მაგრამ ეს ხომ აქ არის, აგერ არის! (დავითს). ამა, ვითხარი უც- ხოლო, რაზე გეჩურჩულებოდა? (დავითი დუმს.) აი, ხალხის წინაშე აღიარე, რა კავშირს ახამდა ჩვენს მტერთან! (დემილი.) ხედავთ? არ ამბობს, საიდუმლოდ ინახავს, რა ეკუთვნის ამისთვის?

შემძხილები: — სიკვდილი!

— ჩქარა!

— რას ეფერები, დაამთავრეთ!

— როზგი, როზგი, ჩვენებური, ხალხური!

მასინა, ეგრე იყო ის იყო ისე, როგორც ხალხს უნდა, როზგები!

ისმის ცხენებს ფლოქვთა ხმა, ყიყინა, და მარბეველნი ამოჩქორდნენ.



— ხუთი ცხენოსანი
 — აქეთ მოდიან
 — თავს უშველეთ
 — ზავიკეთი
 — ჩერ ეგ ჩავაძლიოთ
 — სიკვდილი მოლაღატეს
 — ქვა, ქვა დასებეთ, როზგის დრო არ არის!
 — სიკვდილი, სიკვდილი მაგას!
 დავითი გარბის, ვასიამ ქვას დაელო ხელი.
 წამოეყევა, მაგრამ დავითი ხელიდან უხსლ-
 ტება. — დაქარბო!

— მოდიან
 — ჩქარა! შემობრის ხუთი ცხენოსანი.
 საბა (დამბაზა გაისვრის.) შესდექით! შეჩერ-
 დით! (ვასია მიივც მისდევს დავითს.) შეჩერ-
 დი-მეთქი! (ცხენოსნები დამარბევლებს შეერე-
 ვიან. მათრახით სცემენ).

მეორე სცენოსანი. არ გაინძრეთ!
 მისამე სცენოსანი. შეჩერდით!
მეოთხე სცენოსანი. შესდექით!
ანდრეი (ზაღმანს). არის ხინათღე, მინც
 არის ხინათღე!

ხნიში. მოვიდა შველა
 იმპი. გამჩენის ხალხი აქ არის
 ზალმანნი. გაიხარეთ, იხარადებო!
მისამე სცენოსანი. აჰერ გაინძრება!

მეორე სცენოსანი. აქეთ, აქეთ დადექით!
 ახლა ვასია ცდილობს უნაბუროდ დაარტყას
 ქვა დავითს. დავითი გაურბის. ამას თვალს
 მოჰკრავს ერთი ცხენოსანი, — პირთუთრძ
 უნაწილი კაცი. წაბლისფერი რბილი დაბე-
 ვული წვერით. გზას მოუჭრის.

სცენოსანი (ვასიას). დაექი! (ვასია მიწაზე
 დაეშვება. ცხენოსანი უახლოვდება, შერული
 ხელების შეხსნას უპირებს.) რატომ შეგერეს?
 (დავითი უხმოდ შესტეგრის ცხენოსანს, უხრად-
 ლებით აკვირდება. ცხენოსანმა პასუხი რომ
 არ მიიღო, დავითმა რომ ხელები არ დაანება
 თოკის გასახსნელად, თავი ასწია.) ეგრე რა-
 ლომ მიუტრებ?

დავითი. შენ კართველი ხარ!
სცენოსანი (ლიმილი მოერია). ჩვენ უპო-
 ლანი კართველები ვართ.

დავითი. ო, ამათი ღდინი გაქრა, მოკვლას
 მიიარებდნენ. თქვენ არა, ამან შემხსნას.

სცენოსანი (ვასიას მიუბრუნდა). შენა? რა
 უოჩალი უოფილხარ. აბა, შეხსენი!

ვასია. რა ჩემი ხაქმეა, მე შევყარი?
სცენოსანი (ვასია მათრახის ტარით მოატ-
 რიალა). შენ უყვარხარ, სხვა არავინ.

ვასია (წამოდგება, დავითს მიუახლოვდება,
 თოკის შეხსნას იწყებს მუქარით). მინც მოგ-
 ნახავ, შეგბვდები ზადმე.

დავითი. დროზე თუ გამაგებინებ, როზგების
 შოვნას არ დაგამაძლი.

ვასია. უველგან მელოდე და უოველდდე
 (თოკი შეხსნა).

დავითი. ვაი, თქვენს პატრონს! შენისთანა
 კუისკოლოფი ბევრია ოდენაში?

სცენოსანი. ნუ იჩხუებთ!

დავითი. რავა გეკადრება, ბატონო, აქემე უღი
 სიუვარულით აღარ იცის რა ქნას!
 საბა. დამარბეველნი აქეთ! (უძრაობა. დუ-
 მილი.) დამარბეველნი მარცხნივ, სწრაფად!
მეზარმონე (კოლიას ზმადაბლა). ხინავგავს-
 თან ქეტის ხალხს ამათ შეუტოვებს.

კოლია. დღეს ყველგან ებენი გვიტევენ.
 რომელია მაგათი მეთაური?
მეზარმონე. აი, ისა, მარცხნივ დადექითო.
 რომ გვიბრძანებს. სტოპა მაგან გამათრახა.
 მე თვითონ ვნახე. ლიოშას ბიჭებსაც მათრახები
 ურტყა. სულ დაშალა.

კოლია (მრავალმნიშვნელოვნად). მაშ, ეგ
 არა?

მეზარმონე. ეგ არი, რაღას ელოდები!
კოლია. უნდა მოკვდეს.

მეზარმონე. თუ ეგ არ მოკვდა, ვერაფერს
 ვერ ვიზამთ.

(კოლია უბიდან დანას ამოიღებს. შეუმჩნე-
 ლად უმიზნებს საბას. დაინახა დავითმა.)

დავითი (შესძახა). დანა!
სცენოსანი. საბა, დანა!

მაგრამ კოლიამ უკვე შურდუღივით სტყო-
 რცა დანა. საბა დავითის შეძახილზე მოტრიალ-
 და და დანაც ამით ასცდა. დავითი ხანჯალშე-
 მართული დაადგა თავს კოლიას.

დავითი. დაიხოქე, დაიხოქე, ძალღო!
 კოლიას მუხლებზე დასცემს. საბა კოლიასთან
 მიდის. უხმოდ და ზიზლით დასტეგრის. ხელი
 ხანჯლის ტარზე დაიდო.

კოლია (მიწაზე დაეცა. ღრიალებს). ძმე-
 ბო, მიშველეთ, მიშველეთ, ძმებო, შკაღვენ.
 კრისტიანო, ურჯლოებო თავს მესხმანა!

მსუპანი ძალი (კოლიას ეხვევა). კოლია,
 ძვირფასო, კოლია ჩემო კარგო! (საბას), რა
 გინდა, რას შემოგვიჩნდი! დაგვანებთ თავი!
 საბა (დავითს). მოეცალე! (კოლიას გაშორ-
 და. ხალხს.) დამარბეველნი მარცხნივ, სწრა-
 ფად!

მსუპანი ძალი. კოლინკა, საყვარელო!
კოლია (მსუპან ქალს). დამანებთ თავი, რას
 გადამეკიდე!

საბა. დამარბეველნი მარცხნივ, სწრაფად!
 (დამარბეველნი ზანტად, ნელ-ნელა იყრიან
 თავს სცენის მარცხენა მხარეს. უცმყოფილონი
 არიან. გაუბეღადეან იგინებთან.) ჩქარა, ჩქარა!
დამარბეველნი: — რას შემოგვიჩნდი!

— რა გინდა ჩვენგან!
 — ერთი ეგ ჩავგავდებინა ზელში!
 — დედას გიტარებთ, ურჯლოვ!
 — დაეცხოთ ერთი, ჩვენებურად!

ვასია. შენ ვინ ხარ რომ ახე გვიბრძანებ?
 (საბამ პასუხი არ გასცა. ერთი კი გადახედა,
 მაგრამ არაფერი არ უმასუხა): ჰაიდან მოხულო
 ხარ, რა შენი ხაქმეა ჩვენ აქ რას ვაკეთებთ!

საბა (მშვიდად). აი, აქ დადექით!
ვასია. შენ ნუ გვიბრძანებს!
მეზარმონე (გარმონი გაშალა, დააკვირდა).



ეგრა. შენი ბრძანებით არაფერს არ ვაგვაკო
ებო.

მეხუთე ცხენოსანი. კუთხეში. კუთხეში
ჩქარა (ცხენოსნები დამარბევლთა ირველივ
წრეს ევლიან. დამარბევლი ნელ-ნელა; ან
სულაც არ გადაიან მარცხნივ). ჩქარა-მეთქი!
მეზარბონე. ჩვენ არხად არ გეჩქარება.

საბა (ხმაში ბრაზი შეეპარა, მთრახბი მო-
ეწინა). დროზე! (დამარბევლთა უცებ მოიყა-
რეს თავი მარცხენა მხარეს.) დაიჩქოქეთ! მუხ-
ლებზე! (რამდენიმე კაცმა დაიჩქოქა).

მსუქანი ძაღლი. არა, არა, ვის უჩოქებთ.
ბიჭებო!

პასნი (საბას). ურიებს ექომაგები?
მეზარბონე. მეფისა და მამულის ერთგულ
ხალხს ხელს ხდი!

ქოლინი. გაგვეცადე უცხოელო, დროზე.

პასნი. გაგვეცადე, თორემ ურიებზე უარეს
მდეში ჩაგვადებთ.

საბა (ცხენოსნებს). მთრახბი, მთრახბი ამთი
ცხენოსნები დამარბევლთა შევირიენენ. გამე-
ტებით ურტყამენ მთრახბს.

პირველი ცხენოსანი. დაიჩქოქეთ!

მეორე ცხენოსანი. დაიჩქოქეთ, თორემ;
სულ ამოგბდით.

ზალცმანი. შენწიარად კი აცვიათ, ვინ არი-
ან ჩვენი მხნელები. გამჩენა ვინ ჩათვალა
ღირსად ამ სიყვითლას.

დავითი (ლიბლით, სხვათა შორის). ე-ე, ე-ე-
ნი, სადაც მთებში ცხოვრობენ.

ზალცმანი. კაცახიაში?
დავითი. დიახ!

ზალცმანი. ქართველები არიან?
დავითი ღიმილით უჩქევს თავს.

ზალცმანი. დალოცოს ღმერთმა, ღმერთმა
დალოცოს!

რახილი. ადამიანები არიან და გვიცავენ.
ბაბუ! (შეკიცვლა) ცული, ცული!

ახალა შევიხმეთ. საბას შეუძრნეველად უახ-
ლოდებ ცულიანი. საბა მოუბრუნდა.

დამარბეველინი: — დასხვი!

- დამკარი!
- რუსებს გვირტყამს.
- ჩვენი მტრია!
- დამკარი!

საბა (ცულიანი თვალს გაუსწორა, მშვიდად,
შმადაბლა) დააგდე ცული!

ცულიანი. შენ უნდა მოკვდე.

მესამე ცხენოსანი (დამბარა შეშარა, ცუ-
ლიანი). დააგდე ცული, ძალითა!

საბა (მესამე ცხენოსანს). დამბარა შეინახე!
(ცულიანი) დააგდე ცული, ხუთამდე ვითვლი-
მერე ხელს ამოგბდი.

პასნი. დამკარი, დამკარი!

მსუქანი ძაღლი. გვაჩხახჩავენებს, ახუჩად
გვივადებს!

მეზარბონე. ხომ ხედავ, რას გვიშურება,
მეღალნი ძაღლი. მაგას რუსეთი ხედავს.

საბა (მშვიდად, ხმადაბლა). დავთვალა დავი-
წო?

(პაუზა). ერთი. (პაუზა.) ორი. **მარცხენა**
სამი (ცულიანმა ცული დააგდო, დამარბევლი
გმონვა ამოხდათ.) ახლა იქ მიდი, იმთ შორის
დაადე! (ცულიანი დამარბევლთა შეუერიდება-
დაიჩოქე!) ცულიანი მუხლებზე დაეცა, ვახია
ცულიანს თავში მუჭოთ ჩაარტყა. (ბატონებო,
ქრისტიანო! (შეჩარა, სათქმელს დედაებს.)
მეც თქვენსავით ქრისტიანი ვარ და თქვენთან
სამტრო არაფერი მაქვს. რვა წელია ამ ქალაქ-
ში ვცხოვრობ. აქ ვსწავლობდი, თქვენ მძულს
ხარო იმის გამო, რომ ნაძირალები ხართ. იმის
გამო, რომ არცხვენთ ქვეყანას და ხალხს, რა-
შეღიცი მე მიყვარს. მე ვერ ავიტანე, ის, რაც
დღეს ამ ქალაქში ხდება... ჩემმა მეგობრებმა
ვერ მოითმინეს ადამიანის დამცირება, ახუჩად
აადება, ძარცვა. თქვენ სისხლს ღვრიან,
ადამიანის სისხლს... ვერ ავიტანო და ჭურჭლი
გამოვედი, რომ დავიცვათ დარბეულნი...

პასნი. რატომ შენ ვინ გეკითხება... თავი
დაგანებე!

საბა. მე თქვენ მძულხართ, მაგრამ მეტრა-
ლებით კიდევ... საბარლონი ხართ, ვიდრე სიყ-
ვითს არ ისწავლით, ასე იქნება შენ უბედური
ხარ, ვახია (თავგაჩეხილ ბავშვთან კალს მიუახ-
ლოვდა) უბედური ხარ, მაგრამ ვინა ამის ბრა-
ლია, ნუთუ, ეს ბავშვი უშლიდა ხელს რუსეთის
ბედნიერებას, ნუთუ, ამ ბავშვის გამო იყავით
უბედურნი ამა, ესეც აღარ არის, მოჭადლით!
ნუთუ, უკვე ბედნიერი ხართ, ნუთუ უკვე გამ-
ღადრდით.

პასნი. ეგერი მოღალატენი, გამუდმებლები
არიან!

მეზარბონე. მაგათი დანდობა არ შეიძლება!
ცულიანი. ცულით, ცულით!

საბა (სახზეუ ზიზღი აღებუტდა). უბედურ-
ნი, უბედურნი... ახლა მაინც გაჩუმიდით... (პაუ-
ზა, თავი დაოკა.) ადამიანებო ერთმანეთის მძე-
ბი ვართ, ამათა სისხლისდრო...

მეღალნი ძაღლი. ეგერი ჩვენი მძები არ არიან,
პასნი. ეგა ვაკალია.

ქოლინი. ურიას ვეძმო?

საბა, რატომ, რატომ უბედური, რისთვის არ
უნდა ეძმო ადამიანს, ან არ გიყვარდეს.

ქოლინი (იციანს). რისთვის უნდა მიყვარდეს?
ეგ ურიაა, მე რუსი ვარ, ქრისტიანი.

საბა (ცულიანთან ჩამოხვალა, მეგობრული
ტონით). მერე არ იცი, რომ ქრისტიანი კაცთ-
მოყვარე უნდა იყოს? არ იცი, რომ ქრისტიანს
არა აქვს ადამიანის დამცირების უფლება? არ
იცი, რომ ქრისტიანმა პატრიკე უნდა ხდეს უვე-
ლას, ადამიანებს ხიყვარული და სათნოება
უნდა ჩააგონოს?

მეზარბონე. რაო, რაო?

პასნი. სათნოებაო!

მეღალნი ძაღლი. გიყვარდეს კიდევო! იმა-
ხაც რომ არ შეტყვი, რომ გვირდით მიუწევს
და ვახიათვინო?

მსუქანი ძაღლი. შენ ეველასთან დავივბი,
ბოლო!



კოლიბ. ისღა გეაკლია ეგენი შევიუვართო!
პასნი. ეს რა არის: რას ჩახაბი ხალხს. შე-
ივარეთო. პატივი ეცითო!

კოლიბანი, ჩვენ უშენოდაც ვიცით. ვინ გეუ-
ვარდეს და ვინ — არა!

საბა (ერთხანს სიბრალულით შემსკერის
დამარბევით). მხოლოდ ამის გამო, რომ ქრის-
ტიანი ვარ... მხოლოდ იმიტომ, რომ სულით
ხორცამდე ქრისტიანი ვარ, არ შემიძლია ის
მოგიწოდო, რაც გეუთვნით. ამიტომ უღვაში
უღვის წყალმა დააცხროს თქვენი ბილწი ვნება-
(უხეხოსნება). ძროხებივით ჩაქარეთ წყალში.
ნახევარ საათს იქიდან არ ამოუშვავთ. დაცხრენ,
დაოკუნენ. (დამარბევით.) იჩქარეთ! და გახ-
სოვდეთ, რომ სამართალი უკველთვის მოქა!
პირველი ცხენოსანი. წამოდექით. წამოდე-
ქით!

მეორე ცხენოსანი. ჩქარა, ჩქარა!
მესამე ცხენოსანი. რას ზოზინებ!
პასნი. არ ავდებები, არ მინდა და არ ავდ-
ებები!

კოლიბ. მე ხანაობა არ მინდა!
მეოთხე ცხენოსანი (საბას). ამათ თუ უ-
ველდე მათარბები არ ურტევი. ვერაფერს გა-
აგებინებ.

მეხარბონე. ბებიაშენისა!
პასნი. ფეხებსაც ვერ მოგვკაში!
საბა. დასცხეთ მათარბები ურტეთ ამ ძალ-
ლისშვილებს! (ვასია და კოლია უმაღ წამოხ-
ტებიან. დამარბევით დაუღვევებია. შეგარ-
მონეს.) შენა, შენ ვის ელოდები?
მეხარბონე. შენ. ორი სიტყვა უნდა გითხრა.
საბა. გისმენ.

პასნი. უკვე მკვდარი. უკვე ტუვით დაცხრი-
ლული. საფლავშიც რომ იწვე, იქაც გესვრი
ხელმეორად მოკლავ.

მეხარბონე. ცოცხალს ხომ არადა არ დაგინ-
დობთ. დიდას გიტრებთ. უცხოელი! (გაღიან.
საბა პირზელიშლიმოდგარი შესკერის).

საბა. ნახევარ საათს წყლიდან არ ამოუშვა
ეგენი. (პოლიციელს.) შენ რაღას დგებარ. შენ
რა გინდა აქ! აბა, წინ გამიძევი!

კოლიციელი (მლიქნელურად დაიკინა).
მე პოლიციელი ვარ.

საბა. პოლიციელი რუსეთის ღირსებას უნ-
და იცავდეს უღირსი რუსებისაგან. წერაფადა!

(პოლიციელი ყვეუტრად იცინის, საბას მხედ-
რულად ეშვილობება. ფრთხილად, გაურკვევე-
ლად გადადგამს რამდენიმე ნაბიჯს. მერე წამო-
ეწევა კიდევ პოლიციელს).

კოლიციელი (იგრძობს რომ ვიღაც მოს-
დევს, გაუსწორდა კიდევ. მობრუნდება). შენ
აქ რა გინდა, ურიავე! შენ ჩვენთან რა გესაქ-
მებ? მარშით, მარშით აქედან! (გზა განაგრძო).
გამხდარი უშეწოდ დგამი ებრაელთა და ზღვის
სანაპიროს შუა. იქით დამარბეველი მიდიან.
აქეთ ებრაელი დგანს. სიხანსული შესკეოიან.
საბა. ვინ არის ეს კაცი? დუმილი.

მოსანანი. ეს... ესეც ებრაელია. ოღონდ...

მოდი. იგნისკიელ. მოდი აქეთ! (გამბდა...
რამდენიმე ნაბიჯი გადამოდგა. შეჩერდა.
ხანიში. მოდი. ნუ გეზინია. შენ არც პირველ-
ხარ და არც ბოლო... ღმერთს თავისი გზააბზე-
ული შვილებიც უუვარს.

საბა (ვევლადურს მიხვდა. გაიღიმა.) აბა,
კარგად იყავით. ოჯახებს მიზნდეთ! (წასვლას
აპირებს.)

ღაპიმი (საბას მიყარდა). გამარჯობა. საბა
ბატონო, შენი!

საბა (გაბადოული). ქართველი ხარ?
ღაპიმი. კი, ქართველი ებრაელი. ღმერთმა
სიკეთე და გამარჯვება ნუ მოგიწავლით ამ
უბედური ხალხის დაცვისთვის.

საბა. ვინ ხარ, ამ ხალხში საიდან გაჩნდი?
ღაპიმი. დავითი ვარ ჩანაშელი. რუსეთში
პირველად ჩამოვედი და რას შევესწარი ეს
რაფერ ცხოვრობთ ამ ხალხში, რაფერ! სილო-
ური ბრძანებით თქვენ.

საბა. სიმონეთი თუ გაგიგია?
ღაპიმი. რას ქვია, გამოგია, რაფა არ გამო-
გია, ბატონო, ყურის ძირშია ჩვენთან.

საბა. სიმონეთში ვარ დააადებულ... ქუთა-
ისში ვსწავლობდი.

ღაპიმი. ქუთაისელი ვარ მეც.

საბა. ავაშენა ღმერთმა!

ღაპიმი. თქვენ ავაშენათ ღმერთმა. აქაც
რომ ასახელეთ საკართველო!

ანდრეი. მე მინდა ბეიხოთ.

საბა. გისმენთ.

ანდრეი. დიდიდან მოყოლებული ქალაქში
დაინხართ და ებრაელებს შველით. რატომ?
რისთვის?

საბა. რატომ არ უნდა მოვშველებოდი?

ანდრეი. მე ის მაინტერესებს, რატომ დაი-
ცავით ვასპიურში ჩავარდნილი ებრაელობა.

საბა (დუმს. ფიქრობს.) იმიტომ, რომ... აბა,
რა გითხროს. ეს ხალხი დიდა ხანია ჩვენში
ცხოვრობს (უხერხულად გრძნობს თავს).

ანდრეი. მერე, მერე?

საბა. ძალიან დიდი ხანია ეს ხალხი ჩვენში
ცხოვრობს. ცუდი არაფერი გვახოსვს... გვეუ-
ვარს. პატივს ვცემთ. გამტანი ხალხია, ღალატი
და ორველობა არ სჩვევიათ.

ანდრეი. სხვები?

საბა. რა სხვები?

ანდრეი. სხვა ხალხები თუ ცხოვრობენ
თქვენში?

საბა. კი, ბატონო, რამდენიც გინდა. სომე-
ხი, ოსი, თათარი, აფხაზი...

ანდრეი. მერე?

საბა. ვერ გავიგე რას მეკითხებით.

ანდრეი. ისინი როგორი არიან?

საბა (ოცინის). უველა კარგია.

ანდრეი. ერთმანეთში არ ჩხუბობთ?
საბა. ერთმანეთში რატომ უნდა ვჩხუბო-
ბდეთ? უველა ეწევა ამ ცხოვრების ქაანს, უვე-
ლაშ თავისი ადგილი იცის.
ანდრეი. ბედნიერი ხალხი უყოფილხარო!



საბა (იციონის). ვიცი, კი. სიუჟარულის ნიჟე გვაქვს დიდი.

ანდრეი. ეს სიკეთა. ბედნიერებაა ეს.

საბა. გიჟვარს და ვუჟვარვარო.

ანდრეი (მრავალმნიშვნელოვნად). რაო, რა მიხსართო?

საბა. თუ არ გიჟვარება. არავინ შეგიჟვარებს, ახე ეს. გიჟვარს და ვუჟვარვარო.

დავითი (საბას). ვნახოთ ამ ხალხის ერთ-მანეთი.

საბა. ვნახოთ. რატომაც არა! სახელი რა მქვიაო?

დავითი. დავითო.

საბა. მართლა ქუთაისელი ხარ?

დავითი. ახა ქალაქის გულში ვარ შიგ! რა ვნახე ეს. რაფერ ცხოვრობოთ აქ!

საბა. რვაა ქუთაისი?

დავითი. რავარც დაგტოვებია. სიუჟარულში და სიმღერებში დენბა ქალაქი.

საბა. ახა. კარგად იუპოვით!

დავითი. გაფიცებოთ უველაფერს. ხალხმოს დაჯვდეო ხადმე. ორი ტბილი სიტყვა ვუთხრო ერთმანეთს.

საბა. რომელ სასტუმროში ხართ.

დავითი. „ფრანკიაში“. ვინ უოფილან ეხენი. რა ვნახე ეს. ამისთანა არაფერი გამოგია ცხოვრებაში. ცოდვა. ცოდვა!

საბა. ახა. იქნებ. მოგნახოთ კიდევ ხალხმოს (მიღის).

დავითი. სასტუმროდან ფეხს არ მოვიცდობი რახილი (საბას გადაუდგა). მე მინდა...

საბა. გისმენო. (რახილს დააკეცრა. უფრო ზუსტად, მისმა შეკოვმა მკერდმა მოიქცია საბას უფრადღება. ქალმა იგრძნო ეს და ჩამოგლეჯილი გულსიპირი ხელით გაისწორა).

დავითი. ნუ შესკამე, საბა მაგ გოგო!

საბა (პირზე ღიმილმომდგარი. რახილს): გისმენო. გისმენო.

რახილი (თავს უხერხულად გრძნობს, მკვრდზე ხელს ამოდ იფარებს, სიშიშვლეს ვერ ფარავს). თუ დღეს ჩემი შვილი არ მოკვდა (მარცხენა ხელი მუცელზე ისე გადასივს, თითქოს ბავშვს ეფერება.) მე მინდა მას თქვენი სახელი ერქვას.

საბა. შენ რა გქვია?

რახილი. რახილი.

საბა (ეშმაკური ღიმილით). გოგო რომ დაიბადოს, შერე რას შერებო, რახილი?

რახილი (საბას თამამმა მზერამ უფრო დააბნია). ეგ რატომ? გოგო რატომ უნდა დაიბადოს?

საბა. არ შეიძლება?

რახილი. რა?

საბა. გოგო რომ დაიბადოს.

რახილი. რა ვიცი, შეიძლება... ალბათ, მაგრამ (სიხარულით.) დედათქვენის სახელი? დედათქვენის სახელს დავარქმევ.

საბა. შედით სახლებში, ოქახებს მიხედეთ.

რახილი. მიხსარო თქვენი სახელი... დედათქვენისაც...

საბა. სხვა დროს იუოს, კიდევ შევხვდებით (ლომილით). ზომ შევხვდებით, რახილი! ზალცმანი. ამით მადლობის ოქმა უნდა.

შვილო. სხვა ჩვენ არაფერი შეგიძლია. რაც გაგვანდა. წავართვებს. რაც ვერ წაიღეს, დაამტკიცებს.

ბნიში. ამ სიკეთის გადახდას ჩვენ ვერ შევძლებთ. ღმერთმა გადაგვიხადოს!

ზალცმანი. იმან იცის სიკეთის დაფასება. იციო. ხად არის ღმერთი. ხად!

ზალცმანი. თქვენ გინდაო ღმერთმა მიწაზე იაროს ცოდვილ ოდებელთა მისაშველებლად.

ჩვენ არც მამა აბრაამი ვართ და არც მსხვი. რომ ღმერთი ეგრე ვეხსაუბრებოდეს. (საბას.)

თუ შენ ჩვეულებრივი ადამიანი ხარ. ისეთივე უბრალო და მოკვდავი. როგორც ჩვენ და ვერ აიტანე ადამიანის დამცირება. მადლობა უნდა გითხრაო, შვილო. დიდი მადლობა. კურთხულ იყოს ქალი. რომელმაც გშობა. ხალხი. რომელმაც გაგზარდა, მაგრამ თუ შენ არ ხარ ის,

ვისაც ღმერთი ცოდვილითა, სულწაწმედილითა. ამქვეყნური სიტუბოებას აუღილილ ადამიანთა შორის თავისი სიკეთის გამარჯვებას ავადებს.

ჩვენი ვალთა თავი მოვიდრკოთ შენს წინაშე, დემილო.

ბნიში. ქედს ვიდრეოთ და არა მუხლს იმის გამო. რომ ღმერთი გვირქვამდავს ადამიანის წინაშე მუხლის მოყრას.

ზალცმანი (ებრაელთ). მოიდრიკეთ ქედი: სიონის შვილნო! გამჩენი მხოლოდ რჩეულთ შთაგონებს სიკეთეს, მოიდრიკეთ ქედი და ირწმუნეთ ძალა გამჩენისა, (საბას ირგვლივ წრე შეიკრა. ადამიანები ქედმოდრეკილი დგანან, საბა უმწყოდ დგას. დავითი დინანა).

საბა (დავითს). ამ ამავეს ქუთაისში ზომ ჩაიტან!

დავითი. მე კი ჩავიტან. თუ დამიჭერებს. ვილაკებ ებრაული სიმღერა წამოიწყო. ღვთის კაცის წინაშე ღმერთი ქედმოდრეკილი ებრაელები. ადამიანებს კვლავ უბრუნდებათ სილაღე. სიხარული.

ბნიში. ხალხნო. ზომ არ დაგავწყდათ. რომ დღეს ჩვენი დღესასწაულია! (სიმღერა ძლიერდება. საბა უხერხულად გრძნობს თავს. ვერ გადაუწყვეტია როგორ დააღწიოს თავი ამ მდგომარეობას).

საბა (დავითს.) უთხარო, ბიჭო, ამ ხალხს რამე, ზომ არიან შენიანები!

დავითი. დღეს მაგენი შენ უფრო გაგიგონებენ.

სიმღერის ცეკვა მოჰყვა. ცეკვავენ ლალად, წარმტაცად და სწორედ მაშინ, როცა ცეკვა-სიმღერა აპოგეას აღწევს, გაისმის შემხილები:

- აქ არიან!
- დამკა მაგათ!
- დამკათ ურიებსა და მის დამცველებს.
- ჩერ ამას მოუღეთ ბოლო. ამას!
- საბა. ახა. ბიჭებო! მირიან, გოგი, ირაკლის (მიმოიხედა. ცხენოსნები არსად ჩანან).
- აგერ, აქ არის!

— დამკათი

სროლა. რაზილი საბას აერა. მაგრამ ამას უკვე არა აქვს აზრი. საბას რამდენიმე მხრიდან ერთდროულად დაახალეს ტყვია. რამდენიმე ტყვია მოხვდა ორივეს, რაზილი იქვე ჩაიკეცა, საბა კი კვლავ ფეხზე დგას, ბარბაცებს.

დავითი. აჰა ვარ, საბა!

დამბაჩა ამოილო, ისვრის.

უკვე სამარისებური სიჩუმე გამეფდა ირგვლივ. ებრაელნი დათრგუნვილნი შესცქერიან საბას ყოველ მოძრაობას. დამარბეველნი — შიშით. თან დამბაჩას უმიზნებენ.

საბა. დავითო მჭეოა, მოთხარი ხომ?

დავითი (საბას მივარდა. დამბაჩიან ხელს შეაშველებს). დავითო, ხო, დათია, დათიკო, საბაბ. მომეცი სიტყვა, რომ აქ არ დამტოვებ...

დავითი. სამაგისო რა გვირს. ბიკო, საბა!

საბა. კუთაისში, დათია, კუთაისში!

დავითი. რა გვირს სამაგისო!

საბა. ამათ მიწაში შემცივდება. ბიკო... ჩემს მიწაში ჩამსვენეთ.

შეძახილები: — კალუნდრა!

— წაივდი!

— ამათ დასცხეთ, ამათ!

— ახლა კი ზღვისკენ, ზღვისკენ. იქ ჩვენები წვალში ჩაყარეს.

საბა. რაშე მიმდერე, ბიკო, ქართული..

(დავითს ხელებზე გადაეკიდა), დავითმა საბას ცხედარი მოწინაშეით დაასვენა მიწაზე.)

შეძახილები: — მორჩა!

— აღარ არის!

— ეგრე უნდა უოფილიყო!

— წაიქცა, წაიქცა!

დავითი (თავი ასწია, თვალეში ღამეჩამდღარი). ხე წაიქცა, ცოდელო, თქვენ ხე წაიქციეთ, ფეხვები კი დარჩა, ფეხვები იქ არის! **ანდრეი** (ავანსცენაზე გამოდის, პირჯვარს იწერს. ჩურჩულით). გვაპატიე, შეგვინდე, ღმერთო, გვაპატიე, ხალხი არ არის ბრალოში, ხალხი უბრალოა.

ვილაკამ სიმღერა წამოიწყო. დავითმა თავი ასწია, ბრუნმორეული დაქებებს თუ ვინ მღერის — ერთი თმაწვერაშლილი მოხუცია. ეს სიმღერა კი არა, მოთქმაა, გოდება ებრაელი ხალხისა. სიტყვებიც არა აქვს ამ გოდებას. მოხუცს ევლიდან მელოდიად ქცეული ოხვრა და კენესა ამოდის. ეს ხმა იერიქონის საყვირით უხმობს ადამიანებს.

ზღვიდან მონაბერი მსუბუქი ქარი ებრაელთა ციციტებს აფრიალებს.

ქარს გოდების ხმა შორს მიაქვს.

დავითს 10-12 წლის ბიჭუნა მივარდა. სწორედ იმ ხელში ჩააფრინდა კბილებით, რომელშიც დამბაჩა უჭირავს. დავითს დამბაჩა დაუვარდა. ბიჭმა მას ხელი სტაცა, აილო, გარბის.

ბიჭი დამარბეველთ მისდევს.

ამასობაში ებრაული გოდებაც დამთავრდა. გვესმის ქართული სიმღერა. მირბის ბიჭი. მას ქართული სიმღერა მისდევს.

ფარდა

«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)

№ 11, 1990

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ ГРУЗИЯ

ГРУЗИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА В СВЕТЕ АРХИВНЫХ
ДОКУМЕНТОВ

Публикуемые архивные документы свидетельствуют о том, какое внимание уделяло музыкальной культуре правительство независимой Грузии (1918 — 21 г.г.) (стр. 2).

Нино Какабадзе

СКУЛЬПТУРА —

МНОГОПЛАНОВОЕ ИСКУССТВО

Интервью искусствоведа Н. Какабадзе с известным грузинским скульптором Борисом Цибадзе знакомит чита-

теля с его творческим мировоззрением (стр. 13).

Натела Аладашвили

РАННИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ
«СТРАШНОГО СУДА» В
ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматриваются ранние изображения Страшного суда в средневековом искусстве Грузии, (стр. 18).

Паата Шаншиашвили

ГУМАНИТАРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ
ГРУЗИНСКОЙ ЗЕМЛИ

В статье речь идет о самобытном природно-культурном ландшафте Грузии,

о его кризисе и путях преодоления этого кризиса (стр. 27).

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭМИРА БУРДЖАНАДЗЕ

Печатается интервью корреспондента журнала с художником-графиком Э. Бурджанадзе в связи с выставкой его произведений (стр. 36).

Амиран Кахидзе

ТЕРАКОТЫ ИЗ ПИЧВИАРИ

Статья об античной малой пластике, в частности о двух терракотовых статуэтках, обнаруженных в Причерноморьи, в Пичвиари (стр. 37).

Даль Лолуа

ФОРТЕПЬЯННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО КАК ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

По мнению автора исполнительское искусство равнозначно композиторскому (стр. 41).

Нато Лондаридзе

МИР ХУДОЖНИКА

Статья о творчестве молодого живописца Шалвы Матуашвили, (стр. 46).

Александр Чхадзе

ЗЕМЛЯКИ

Продолжение документальной повести о грузинах, живущих в Турции (см. № 6) (стр. 50).

Тео Хатнашвили

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ ЭЛЬДАРА ШЕНГЕЛАЯ

В рубрике «Мастерская молодого кинокритика» публикуется статья анализирующая результаты творческого сотрудничества кинорежиссера Э. Шенгелая с художниками и операторами его фильмов (стр. 61).

Давид Чихладзе

ИГРА ДВУМЯ МЯЧАМИ. КОТОРЫЙ ОДИН

Автор исследует творческое кредо художника-авангардиста Г. Эдзгверадзе, (стр. 79).

Сюзан Сонтаг

ЭСТЕТИКА МОЛЧАНИЯ

Публикуется продолжение статьи (см. «Х», № 5, 1990) английского критика С. Сонтаг, в которой оригинально осмысливается феномен молчания в современном европейском искусстве (стр. 88).

Соломон Лекишвили

ВЕРНЫЙ ДРУГ ГРУЗИНСКОГО НАРОДА

В статье повествуется о прекрасном чешском певце и музыканте, Носифе Рагили (Навратиль) (стр. 103).

Джордж Оруза

ЛНР, ТОЛСТОЙ И ШУТ

Эссе принадлежит перу известного писателя, автора некогда осужденного, а ныне признанного и в СССР романа «1984» (стр. 107).

Елена Карангозишвили

К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА ТВОРЧЕСТВА ВА СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА

Анализируя творчество С. Прокофьева автор утверждает, что его музыкальное наследие свое начало находит в классической русской музыке и прежде всего в творчестве Мусоргского (стр. 121).

Ираклий Беридзе

IX МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Статья дает обширную информацию о ходе представительного международного конкурса музыкантов, (стр. 135).

ДЖЕЙН ФОНДА

Статья о творчестве популярной американской актрисы Джейн Фонда по материалам зарубежной прессы подготовил А. Шубашвили (стр. 144).

Гурам Батишвили

ПОГРОМ

В пьесе повествуется об еврейских погромах 1905 года в Одессе, (стр. 152).

გადაცემა წარმოებს 21. 09. 90 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 30. 11. 90 წ.
საბეჭდი ქალაქი 3,25

ქალაქის ფორმატი 70x108/16
ფინიურა ნაბეჭდი თანაბნ 10,5
სააღრიცხვო-სავაჭრომწველი თანაბნ 19,65

შეკვეთა № 2051, ტირაჟი 6000

ქურონალი დაბეჭდილია 3. ნაბეჭდის
თა 0. კვატანტიანის ვოტოვნი.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, დამატრი უზნაბი ქ. № 19. ტელ. 95-10-26, 95-15-26.
საქართველოს კომუნისტური კომიტეტის
განმარტვლიანის ბეჭედი. თბილისი, კონტაქტის ქ.
№ 16. ტელ. 92-92-27.

